Victor Schultze,

Archäologie

der

altchristlichen Kunst.



ARCHÄOLOGIE

DER

ALTCHRISTLICHEN KUNST

VON

D. VICTOR SCHULTZE
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GREIFSWALD

MIT 120 ABBILDUNGEN



MÜNCHEN 1895
C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

D. Dr. CHR. ERNST LUTHARDT

IN

TREUER GESINNUNG.

Vorwort.

Seit dem ersten Erwachen eines tieferen Interesses an den Kunstdenkmälern des christlichen Altertums haben Einzelheiten sowie kleine und grössere Komplexe dieses im Laufe der Jahrhunderte zu weitem Umfang herangewachsenen Gebietes die archäologische Forschung mannigfaltig angeregt und beschäftigt. Dagegen ist der Weg zur Gewinnung einer umfassenden systematischen Darstellung und Beurteilung des Ganzen in dem Sinne, welchen die neuere Wissenschaft für die Kunstarchäologie festgestellt hat, bisher nicht beschritten worden.

Wenn ich diese Aufgabe unternommen habe, so darf ich aus einer fast zwanzigjährigen, ununterbrochenen Beschäftigung mit der christlichen Archäologie, welche mir Gelegenheit gab, fast alle in ihr beschlossenen wichtigeren Denkmäler des Abendlandes und des Ostens aus eigener Anschauung kennen zu lernen, eine gewisse Berechtigung entnehmen. Das soll mich freilich nicht hindern, angesichts der aussergewöhnlichen Schwierigkeiten eines solchen erstmaligen Unternehmens ein billiges Urteil der Fachgenossen in Anspruch zu nehmen.

Es braucht nicht ausgesprochen zu werden, dass der Name Giovan Battista de Rossis, dessen Hingang wir seit kurzem zu beklagen haben, mit fast allen Teilen der christlichen Kunstarchäologie bedeutungsvoll verbunden ist. Was ich ferner den genialen Forschungen Joseph Strzygowskis auf dem Gebiete der griechisch-christlichen Kunst und in Beziehung auf die altchristliche Architektur Georg Dehio und Heinrich Holtzinger verdanke, wird der Inhalt des Buches selbst sagen, aber auch, dass ich in der Hauptsache und gerade an entscheidenden Punkten des Ganzen meine eigenen Wege gesucht habe.

Die Ausführungen Franz Wickhoffs zu der durch ihn und v. Hartel besorgten Ausgabe der Wiener Genesisminiaturen habe ich leider nicht mehr berücksichtigen können, was ich um so mehr bedauere, da dieselben nicht nur für das Verständnis dieser Malereien neue Wege zeigen, sondern für die Beurteilung der altchristlichen Buchillustration überhaupt grundlegend sind. So sei denn an dieser Stelle darauf verwiesen.

In dem von Generation auf Generation vererbten, vielfach unbrauchbaren litterarischen Quellenballaste habe ich eine gründliche Ausscheidung vorgenommen und andererseits neue Quellen, besonders syrische, eingeführt. Die Auswahl der Abbildungen ist nach demselben Princip erfolgt. Die Litteraturverzeichnisse bieten, wie ich hoffe, in allen Fällen das Wichtigste und Brauchbare. Massgebend war für mich nicht Vollständigkeit, sondern Zweckmässigkeit, da mein Bestreben darauf gerichtet war, ein praktisches Lehrbuch zu schaffen.

In der Schreibung der syrischen und arabischen Namen konnte ich mich der bereitwilligen Hilfe des Herrn Prof. Dr. Hartmann am Orientalischen Seminar in Berlin und meines Greifswalder Kollegen Dr. Jacob bedienen, wofür ich hier nochmals meinen Dank sage. Dank gebührt in hohem Masse auch dem Verleger, Herrn Oskar Beck, durch dessen verständnisvolles Entgegenkommen die für ein solches Buch wichtige reiche illustrative Ausstattung ermöglicht ist.

Greifswald, im Mai 1895.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Verzeichnis der Abkürzungen.

B. Cr. = De Rossi, Bullettino di archeologia cristiana.
G. = Garrucci, Storia della arte cristiana.
Kraus, R. S. = Kraus, Roma sotterranea. Die römischen Katakomben.
R. E. = Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer, her. von F. X. Kraus.
RQS = Römische Quartalschrift für christl. Altertumskunde u. Kirchengeschichte, her. v. A. de Waal.
R. S. = De Rossi, Roma sotterranea cristiana.
Sch., A. St. = V. Schultze, Archäologische Studien.
Sch., K. = V. Schultze, Die Katakomben.

Einleitung.

§ 1.

Begriff und Aufgabe der Archäologie.

Zur Litteratur s. § 2 die Schriften von F. Piper und F. X. Kraus. — K. B. Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst. I. Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst, Leipzig 1880. K. Sittl, Klassische Kunstarchäologie, München 1893 ff. (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, her. von Iwan v. Müller, Bd. VI).

Der künstlerische Gedanke wird geboren in der Empfänglichkeit des Innenlebens. Je stärker die Eindrücke sind, welche dieses erfassen, desto kraftvoller tritt er heraus. Es giebt aber keine stetigeren und tieferen Wirkungen auf die innere Empfindung als die religiösen. Damit ist die enge und bedeutsame Verbindung der Kunst mit der Religion erklärt. Die Religion steht an und in den Ursprüngen der Kunst, hat ihre Entwickelung begleitet und ihre glänzendsten Zeiten mit herbeigeführt.

Dasein, Inhalt und Geschichte der altchristlichen Kunst beruhen auf demselben uralten Zusammensein, ja darum in noch höherem Masse, weil von einer siegesgewissen, jugendlichen Religion mächtigere Impulse auszugehen pflegen als von einer seit langem gewohnheitsmässigen. Doch bereitete die künstlerische Ermattung der Völker, unter denen das Christentum sich ansiedelte, Hemmungen, welche die neuen Kräfte nicht zur vollen Wirkung kommen liessen. Die in dieser frischen Anregung entstandenen Denkmäler bilden das Objekt der Archäologie der altchristlichen Kunst. Sie ist die wissenschaftliche Erforschung und Darstellung des Kunstbesitzes des Christentums und der Kirche im Rahmen des klassischen Altertums. Ihre Aufgabe geht dahin, das Verständnis der mittelbar und unmittelbar auf religiösen und kirchlichen Zwecken ruhenden Werke der bildenden Kunst zu bewirken, welche diesen Besitz ausmachen.

Die zeitliche Ausdehnung wird durch die Dauer der antikchristlichen Kultur bestimmt. Die abschliessenden Grenzlinien sind schwankend. Im Osten müssen sie tiefer gezogen werden, da hier die christliche Kunst, unter günstigen staatlichen und kulturellen Verhältnissen, in freier Erfassung der Antike vom fünften bis siebenten Jahrhundert eine hohe Entwickelung erlebte. Im Westen dagegen geht schon im fünften Jahrhundert unter Rückwirkung des politischen und materiellen Verfalls des Reiches die Richtung im allgemeinen scharf abwärts bis zur völligen Erschöpfung der vorhandenen Kräfte. Das gilt von Rom nicht minder wie von den Provinzen; im Gegenteil hat in diesen vereinzelt unter glücklichen Umständen das künstlerische Schaffen sich länger auf einer gewissen Höhe gehalten als in der Hauptstadt. Auch darf der Unterschied der Kunstgattungen nicht übersehen werden. Architektur, Plastik, Mosaikmalerei haben zwar im byzantinischen Reiche eine Gemeinsamkeit des geschichtlichen Verlaufs, dagegen im Abendlande bewegen sie sich auf getrennten Wegen, die rascher oder langsamer zum Abschluss kommen.

Im Unterschiede von der Kunstgeschichte stellt die Archäologie der Kunst nicht das ästhetische, noch das entwickelungsgeschichtliche Moment in den Vordergrund, sondern die Erreichung des sachlichen Verständnisses der Monumente, ohne indes auf jene beiden Gesichtspunkte verzichten zu dürfen. Von der sog. monumentalen Theologie, welche in der kunstgeschichtlichen Entwickelung und in den Einzeldenkmälern die Äusserungen religiösen Glaubens und Denkens sucht, scheidet sie sich gleichfalls. Denn so sehr die Kunstarchäologie, um erfolgreich zu sein, den tiefen Zusammenhängen der Denkmäler mit dem religiösen und kirchlichen Leben nahe kommen muss, so ist ihr dies doch nur ein Weg zum Ziele, nicht das Ziel selbst.

Indem die Kunstarchäologie die Schöpfungen der altchristlichen Kunst aus der sie umgebenden Kultur und religiösen Welt zu begreifen sucht, erschliesst sie erst den vollen Einblick in dieselben und erweist sich damit der Kunstgeschichte wie der Theologie nicht nur förderlich, sondern unentbehrlich.

In einem Aufsatze über „Die Grenze zwischen Altertum und Mittelalter in der Kirche" (Preuss. Jahrb. Bd. 60, S. 256 ff.) kommt Karl Müller durch eine kirchengeschichtliche Betrachtung, ohne Rücksichtnahme auf die Monumente, zu dem Ergebnis: „Da, wo einerseits die alte griechische Reichskirche aus ihrer Weltstellung zurückgeworfen wird auf die alten Herde des Griechentums und übergeht in die lebenslosen Formen des Byzantinismus, da, wo andererseits die abendländische Kirche aus der Stellung einer specifisch römischen und städtischen Anstalt hinausgeführt wird in die Weite

einer neuen Völkerwelt, die sich in ihrem Rahmen gebildet hat, wo sie, obwohl die lateinische bleibend, dennoch zugleich die universale, alle Schichten der Bevölkerung umfassende und diese miteinander ausgleichende Anstalt wird und sich in ihr die Grundlagen der mittelalterlichen Papstherrschaft bilden; ferner da, wo die politische und nationale wie die innerkirchliche Entwickelung das Abendland und Morgenland unteilbar voneinander scheidet, und endlich da, wo sich auf dem Süd-, West- und Ostrand der alten griechisch-römischen Kirche die arabische Welt des Islam bildet als die Rivalin auf dem Gebiet der Religion, der Kultur wie der politischen Macht, also vom Ende des sechsten bis zur Mitte des siebenten Jahrhunderts." Das Urteil bestätigt in Beziehung auf das Abendland das Zeugnis der Monumente; hinsichtlich des Orients ist es weder durch den litterarischen noch den monumentalen Befund gerechtfertigt. Die Grenze liegt im Osten tiefer. Auch F. X. Kraus, Über Begriff, Umfang etc. der christl. Archäologie, Freiburg 1879, S. 9, trägt, indem er sich für rund 604 entscheidet, den Verhältnissen im Osten nicht Rechnung, wie auch dieselbe Grenzbestimmung bei de Rossi, Le Blant, Martigny u. a. durch einseitige Reflexion auf den Westen entstanden ist. Strzygowsky, Die byzantinische Kunst (Byzant. Zeitschr. I, 1892, S. 61 ff.) hat in kurzer Skizze das Recht der oben vertretenen Anschauung erwiesen, doch wird meines Erachtens der Einfluss der griechischen Kunst auf den Westen im fünften und sechsten Jahrhundert zu hoch veranschlagt.

§ 2.
Geschichte.

Ferd. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, Gotha 1867 (grundlegend für die Geschichte der christlichen Altertumswissenschaft). — Fr. Xav. Kraus, Über Begriff, Umfang, Geschichte der christl. Archäologie u. s. w., Freiburg 1879. — Victor Schultze, Die Katakomben, Leipzig 1882, S. 1—6. — Derselbe, Kritische Übersicht über die kirchlich-archäologischen Arbeiten aus den Jahren 1875—1878 (Zeitschr. f. Kirchengeschichte, Bd. III), 1879—1880 (Bd. V). — Ferd. Piper, Monumentale Theologie (in der Real-Encyklopädie für prot. Theologie und Kirche, 2. Aufl., XV, Leipzig 1885). — E. Hübner, Bibliographie der klassischen Altertumswissenschaft, 2. Aufl., Berlin 1889.

Die klassische Archäologie ist unmittelbar aus dem Enthusiasmus des wiederentdeckten Altertums geboren, und mit so festen Banden umschloss derselbe das Interesse und die forschende Thätigkeit, dass zwei Jahrhunderte vorübergingen, ehe die altchristlichen Denkmäler neben der mächtigeren Anziehungskraft der antiken Monumente eine bescheidene Aufmerksamkeit hervorriefen. Es waren zunächst die durch Geschichte und religiöse Verehrung ansehnlichen Kirchen Roms, welche zu den geschichtlich-archäologischen Untersuchungen anregten, die der Augustinereremit Onofrio Panvinio (gest. 1568) unternahm.[1]) Zehn Jahre nach seinem Tode wurden Rom und ausserrömische Kreise durch die Entdeckung einer alt-

[1]) De praecipuis urbis Romae sanctioribus basilicis 1554 (und 1570). Weiteres bei Mai, Spicil. Rom. t. IX, S. 141 ff.

christlichen Grabkammer an der Via Salaria überrascht und auf die Roma subterranea gewiesen. Der Niederländer Jean L'Heureux (gest. 1614) erhielt dadurch Antrieb und Stoff zu einer frisch und mit guter Beobachtung abgefassten Schrift über altchristliche Gemälde und Skulpturen.[1]) Von höherem Gesichtspunkte und aus der Fülle langer Erfahrung und reichen Wissens heraus hat Antonio Bosio (gest. 1629), zugleich ein bahnbrechender Entdecker, dieselben Denkmäler in weiterem Umfange wissenschaftlich erforscht, leider ohne zu einem Abschlusse zu kommen.[2]) Paolo Aringhi brachte, mit wenig Neuem, durch eine lateinische Bearbeitung das Hauptwerk Bosios zu einem grösseren Publikum.[3]) Bald darauf beschäftigten sich mit demselben Gegenstande auch protestantische Gelehrte, doch in polemischer Absicht und ungenügend orientiert.[4]) In Neapel versuchte der Kanonikus Carlo Celano (gest. 1693) eine wertlose Berichterstattung über die dortigen Katakomben von S. Gennaro.[5])

Die vorwaltende Richtung der christlichen Archäologie ging im 17. Jahrhundert auf die unterirdischen Grabstätten und ihren Inhalt, und hier wiederum zog Rom fast das ganze Interesse an sich. Doch die Anregung führte weiter. Ciampini in Rom (gest. 1698), für mancherlei Dinge interessiert, veröffentlichte eine Sammlung von Mosaiken und bemühte sich, die von Konstantin in Rom gegründeten Kirchen festzustellen;[6]) Joh. Reiske in Wolfenbüttel (gest. 1701) behandelte die Bilder Christi, Joh. Nicolai in Tübingen (gest. 1708) veröffentlichte sogar eine Specialuntersuchung über den Nimbus.[7]) Die drei grossen französischen Gelehrten, deren Leben und Arbeit zugleich zu dem folgenden Jahrhundert überleitet, Mabillon, Ruinart, Montfaucon, dürfen, obwohl ihnen archäo-

[1]) Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur, explicatae a Ioanne L'Heureux (Macario), nach dem in Frankreich erst in diesem Jahrhundert wieder aufgefundenen Manuskripte veröffentlicht von P. Raff. Garrucci, Paris 1856. Inhalt: lib. I de picturis ecclesiarum et coemeteriorum, lib. II de sacrarum picturarum et sculpturarum significatione. — Excursus de hedera et de pisce Ionae. — Appendix de sarcophagis gentilium, quid quove sensu habeant insculptum.

[2]) Antonio Bosio, Roma sotterranea, Roma 1632, nach des Verfassers Tode zum Druck gebracht durch den Oratorianer Giovanni Severano.

[3]) Roma subterranea novissima post. Ant. Bosium et Jo. Severanum et celebres alios scriptores. Romae 1651. 2 Bde.

[4]) Z. B. E. Sal. Cyprian, De ecclesia subterranea liber, Helmstedt 1699; Petrus Zorn, De catacombis seu cryptis sepulchralibus u. s. w., Leipzig 1703; A. G. Fehmel, De catacombis, Leipzig 1710—1713.

[5]) In Notizia del Bello e del Curioso e dell' Antico della Città di Napoli, Napoli 1692 (giornata settima).

[6]) Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera illustrantur, 2 Bde., Rom 1690. 1699. — De sacris aedificiis a Constantino M. constructis, Rom 1693.

[7]) Joh. Reiske, De imaginibus Jesu Christi, Jena 1685. — Joh. Nicolai, Disquisitio de nimbis antiquorum, Jena 1699 (auch De luctu Christianorum 1739).

logische Specialforschungen fern lagen, wenigstens als Zeugen dafür genannt werden, dass die Denkmäler der Kirche aus der Nichtbeachtung oder dem engsten Kreise der Liebhaber herausgetreten und notorisch geworden waren.

Am Eingange des 18. Jahrhunderts steht das bedeutsame Werk des Anglikaners Joseph Bingham über die Altertümer der christlichen Kirche,[1]) welches indes von den Monumenten so gut wie absieht, ein Beweis, wie fern man damals im Norden noch der Würdigung und dem Verständnis derselben war. Doch haben sowohl dieses Buch wie die zahlreichen Einzeluntersuchungen deutscher Theologen des 17. und des 18. Jahrhunderts über einzelne Punkte der altchristlichen Sitte privaten oder kirchlichen Inhaltes indirekt der Archäologie die wertvollsten Dienste geleistet.[2]) Um jene Zeit befand sich die christliche Archäologie in der Hauptsache wie vorher im Betrieb italienischer Gelehrten und blieb es auch das ganze Jahrhundert hindurch. Der Faden der Katakombenforschung ging weiter, in Rom in der Hand von Marc Antonio Boldetti und Giov. Bottari;[3]) doch auch in Syrakus und sonst lässt er sich erkennen.[4]) Wichtiger war, dass der Umfang der Wissenschaft sich weitete. Der Florentiner Gori bemühte sich um Sammlung und Interpretation der Diptychen,[5]) Allegranza machte die altchristlichen Denkmäler von Mailand in Auswahl zum Gegenstand einer Monographie,[6]) Muratori und Cancellieri behandelten Teile der altchristlichen Baukunst.[7]) An dem ertragreichsten Orte der christlichen Altertümer, in Rom, begründete Benedikt XIV. (gest. 1758) im Lateranpalast die erste Sammlung derselben, heute noch ersten Ranges. Wie sich darin das Interesse der Zeitgenossen ausspricht, so gewann dadurch die junge Wissenschaft Gelegenheit zu erfolgreicher Anregung.

Das 19. Jahrhundert wurde in doppelter Beziehung in aussergewöhnlichem Masse förderlich. Unter der Rückwirkung der Me-

---

[1]) Origines ecclesiasticae or the Antiquities of the christian church, London 1708 bis 1722, 8 Bde. (2. Aufl. 1726), latein. von Grischow, Halle 1724 ff.

[2]) Ein geringer Teil bei Volbeding, Thesaurus commentationum selectarum etc. I. II. Lipsiae 1847. 1849. Bd. I, S. 380—420 ein litterarisches Verzeichnis dieser Publikationen, die fast in ihrer ganzen Summe dem deutschen Protestantismus angehören.

[3]) Boldetti, Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri e antichi cristiani di Roma, Rom 1720. — Bottari, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma, Rom 1737—1754, 3 Bde.

[4]) Vgl. Schultze, Katak. S. 4, Anm. 8.

[5]) Thesaurus veterum diptychorum consular. et eccl. Florenz 1759, 3 Bde.

[6]) Spiegazione sopra alcuni sacri monumenti ant. di Milano inediti, Mailand 1757.

[7]) Muratori (gest. 1750), De sacr. basilicarum apud Christianos origine ac appellatione (opp. XII, 68 ff.); einzelnes auch in den Anecdota. — Cancellieri, De secretariis basil. vaticanae, Rom 1786.

thode der klassischen Archäologie, aber auch des kirchenhistorischen Wissens gewann die christliche Archäologie zusehends an innerem und äusserem Wert; zugleich wurde ihr Betrieb ein umfangreicherer als je zuvor. So entwickelte sie sich jetzt zu einer leistungsfähigen Wissenschaft.

In Italien standen die sepulkralen Monumente weiterhin im Mittelpunkte; aber nachdem Marchi einen neuen Anstoss gegeben,[1]) hat es sein Schüler Giovan Battista de Rossi (gest. 1894) in genialer Weise verstanden, diese Denkmälergruppe zum Ausgang einer mannigfaltigen, fruchtbaren Einwirkung fast auf das ganze Gebiet der christlichen Archäologie zu machen. Wichtige Teile sind von ihm überhaupt erst angebaut, andere in neue Beleuchtung gestellt. Die Wirkungen seiner vielseitigen Thätigkeit sind weithin gedrungen und haben Forschungslust wachgerufen.[2]) Zu seinen näheren Schülern in Rom zählen Marucchi, Armellini, Stevenson. Raff. Garrucci fasste den Plan eines Corpus altchristlicher Bildwerke und führte ihn mit Hingabe aus.[3])

Noch vor dieser an die römischen Katakomben anschliessenden Erneuerung der archäologischen Wissenschaft hatte in Deutschland Ferd. Piper[4]) von einem gründlichen Wissen aus die Pflege derselben erfolgreich angebahnt, indem er zugleich in Berlin ein rasch wachsendes „Christlich-archäologisches Museum" mit reichem Inhalte ins Leben rief (1849), wie überhaupt in Deutschland seit dem Beginn des Jahrhunderts die christliche Altertumswissenschaft in weiterem Sinne mehr als anderswo Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung und Darstellung war und im Protestantismus bald als ein integrierender Bestandteil des Ganzen der theologischen Wissenschaft

[1]) Monumenti delle arti cristiane primitive nella Metropoli del cristianesimo. In Wirklichkeit erschien nur der erste Teil: Architettura della Roma sotterranea cristiana, Rom 1844 (mit 48 Tafeln).

[2]) Ein Verzeichnis seiner Schriften, Aufsätze u. s. w. bis zum Jahr 1882 in 107 Nummern, von ihm selbst verfasst, im Albo dei sottoscritti per la medaglia d'oro in onore del commend. G. B. de Rossi u. s. w. Rom 1882. Den ersten Platz nehmen ein Roma sotterranea cristiana, bisher 3 Bde., Rom 1864, 1867, 1877; Inscriptiones christianae urbis Romae. I. Rom 1861, II. 1889; Bullettino di archeologia cristiana, seit 1863.

[3]) Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, Prato 1873 ff., 6 Bde. Treue der Abbildungen ist oft zu vermissen, dennoch hat das Werk einen grossen Wert und ist der Forschung zur Zeit unentbehrlich.

[4]) Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, Weimar 1847 ff., 2 Bde. — Einleitung in die monumentale Theologie, I. Gotha 1867; ebenso Artikel „Monumentale Theologie" in der Real-Encyklopädie für protest. Theologie, 2. Aufl. Bd. XV (1885). — Aufsätze im „Evangel. Kalender", „Jahrbücher für deutsche Theologie", „Zeitschrift f. Kirchengeschichte". Zum „Christlichen Museum" vgl. den Bericht Pipers in d. Real-Encykl. f. prot. Theologie a. a. O., S. 463 f.

angesehen wurde. Chr. W. Augusti (gest. 1841) hat darin grosse Verdienste.[1])

Im grösseren Umfange der Katakombenforschung liegen die Arbeiten von Franz Xaver Kraus[2]) und des Verfassers,[3]) ohne sich darauf zu beschränken, sowie de Waals und Wilperts.[4]) Die altchristliche Architektur hat von Bunsen an bis hinab zu Dehio und Holtzinger die gründlichste archäologische Untersuchung in Deutschland gefunden.[5]) Als ein eifriger Forscher und gründlicher Kenner der bis in die neueste Zeit arg vernachlässigten östlichen Kunst ist Joseph Strzygowski hervorgetreten.[6])

In Frankreich leitete Seroux d'Agincourt mit einem grossen Sammelwerke die neuere Entwickelung ein. In Raoul Rochette fanden die Denkmäler der römischen Katakomben einen scharfsinnigen, aber oft einseitigen Kritiker.[7]) Die neuere Schule, als deren Hauptrepräsentanten Le Blant und Martigny gelten dürfen,

[1]) Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie, Leipzig 1817 ff., 12 Bde. — Lehrbuch der christlichen Altertümer für Vorlesungen, 1819. — Handbuch der christlichen Archäologie, 1836 f., 3 Bde. — Beiträge zur christlichen Archäologie und Liturgik, Leipzig 1841 f., 2 Bde. — K. Schöne, Geschichtsforschungen über die kirchlichen Gebräuche und Einrichtungen der Christen, Berlin 1819, 2 Bde. — Rheinwald, Kirchliche Archäologie, Berlin 1830. — W. Böhmer, Die christlich-kirchliche Altertumswissenschaft, Breslau, 1836, 2 Bde. — Siegel, Handbuch der christlich-kirchlichen Altertümer in alphabetischer Ordnung, Leipzig 1836 ff., 4 Bde. — F. Guericke, Lehrbuch der christl.-kirchl. Archäologie, Berlin 1847; 2. Aufl. 1859. — Victor Schultze, Archäologie der christlichen Kirche (in Zöcklers Handbuch der theol. Wissenschaften, 3. Aufl., 2. Bd. 1889), zum erstenmal mit ausgiebiger Benutzung des monumentalen Materials. Zu nennen ist auch das „Christliche Kunstblatt", Stuttgart, seit 1858, dessen Richtung indes vorwiegend praktisch ist. — Dazu die katholischen Darsteller: Binterim, Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der christl.-kath. Kirche, Mainz 1825 ff., 12 Bde. — F. H. Krüll, Christliche Altertumskunde, Regensburg 1856. — „Zeitschrift für christliche Kunst", seit 1888.

[2]) Roma sotterranea. Die römischen Katakomben, Freiburg 1873, 2. Aufl., 1879. — Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen, Leipzig 1872. — Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer, s. S. 8, Anmerkung 7. — Die christlichen Inschriften der Rheinlande, I. Freiburg 1890, II, 1894.

[3]) Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877. — Archäol. Studien über altchristliche Monumente, Wien 1880. — Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Ihre Geschichte und ihre Monumente, Leipzig 1882.

[4]) Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien, Freiburg 1891. — Die gottgeweihten Jungfrauen in d. ersten Jahrhunderten der Kirche, 1892. — De Waal ist Leiter der für unsere Wissenschaft sehr förderlichen „Römischen Quartalschrift für christl. Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Rom, seit 1887.

[5]) S. die Litt. zu § 7.

[6]) Neben zahlreichen Einzelpublikationen in Zeitschriften „Byzantinische Denkmäler", I. Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891. II. Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel, 1893. — Ikonographie der Taufe Christi, München 1885. — Die Kalenderbilder des Chronographen v. J. 354, Berlin 1888 u. a.

[7]) D'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, Paris 1823, 6 Bde. (deutscher Auszug, Berlin 1840). — Raoul Rochette, Tableau des Catacombes, Paris 1837. — Sur l'origine des types imitatifs, qui constituent l'art du christianisme, Paris 1834. — Trois mémoires sur les antiquités chrét., Paris 1838 (u. 1839).

hält sich in engem Zusammenhange mit de Rossi.[1]) Die altkirchliche Baugeschichte förderte Melchior de Vogüé und bereicherte sie durch überraschende Entdeckungen in Centralsyrien.[2]) Auch Rohault de Fleury hat in seinen auf einen weiteren Kreis angelegten Werken der altchristlichen Archäologie gedient.[3])

England steht hinter den genannten drei Ländern noch zurück; doch weist es einige tüchtige Specialarbeiten auf.[4]) Dasselbe gilt von Russland, wo indes der Einfluss Kondakoffs[5]) neuerdings Interesse und Studien weckt. In Belgien berücksichtigt die Revue de l'art chrétien gebührend auch die altchristliche Kunst.

Der innere und äussere Fortschritt der Archäologie der Denkmäler in unserem Jahrhundert führte schon im Jahre 1865 in Frankreich zu einem im allgemeinen unkritischen Dictionnaire des antiquités chrétiennes, dessen Verfasser Martigny war (2. Auflage 1877). Auf derselben Linie steht hinsichtlich der älteren Zeit wenigstens ein fleissiges Buch von Reusens.[6]) In Deutschland unterzog sich in Verbindung mit Mitarbeitern derselben Aufgabe mit besserem Erfolge Fr. X. Kraus.[7]) Reiche Berücksichtigung fanden die Denkmäler auch in dem gediegenen Dictionary of Christian antiquities von Smith und Cheetham (London 1876—1880, 2 Bde.), einem ehrenvollen Werke englischer protestantischer Wissenschaft. Eine eigentliche Archäologie der altchristlichen Kunstdenkmäler ist erst neuestens durch Pératé versucht worden, doch in enger Begrenzung und ohne tiefere Erfassung des Stoffes und der Probleme.[8])

[1]) Edm. Le Blant, Étude sur les sarcophages chrét. de la ville d'Arles, Paris 1878; Les sarcoph. chrét. de la Gaule, Paris 1886; Inscriptions chrét. de la Gaule (Paris 1856 ff., 2 Bde.; Supplem. 1892). Dazu zahlreiche Aufsätze, vgl. Kraus, Über Begriff d. christl. Archäologie, S. 33.

[2]) Les églises de la Terre Sainte, Paris 1860; Syrie centrale. Architecture civile et religieuse u. s. w., Paris 1865 ff., 2 Bde.

[3]) La Messe, 8 vol., Paris 1883 ff. — Les Saints de la Messe et leurs monuments, Paris 1894.

[4]) Northcote u. Brownlow, Roma sotterranea, London 1869 (2. Aufl. 1879). — Mariott, Vestiarium christianum, London 1868. — Texier et Pullan, L'Architecture byzantine, London 1864 (französ. und engl. Ausg.).

[5]) N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, 2 Bde., Paris 1886. 1891. Vgl. Piper, Monum. Theol., S. 774 ff. u. Kraus, Über Begriff der christl. Archäol., S. 21.

[6]) Elements d'archéologie chrétienne, 2. Aufl., Louvain 1885. 1886, 2 Bde.

[7]) Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer. Erster Bd. Freiburg 1882. Zweiter Bd 1886. Die Mitarbeiter sind ausschliesslich Katholiken.

[8]) A. Pératé, L'archéologie chrétienne, Paris 1892 (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts).

§ 3.
Die Kirche und die Kunst.

Chr. W. Augusti, Beiträge zur christl. Kunst-Geschichte u. Liturgik. I. II. Leipzig 1841. Piper, Einleit. in d. monum. Theol.

Das jüdische Volkstum, die Geburtsstätte des Christentums, trug der Kunst ein karges Interesse entgegen. Religiöse Bedenken, nämlich die Besorgnis, die Gottheit in ein Bild und damit in heidnische Vorstellung herabzuziehen, liessen eine Pflege der Kunst, wie wir sie sonst bei semitischen Völkern finden, nicht aufkommen. Diese Anschauung führte in der Malerei und Plastik zu fast ausnahmsloser Ausscheidung des Figürlichen und liess nur der Baukunst Freiheit der Bewegung.[1]) Doch fand diese andererseits wiederum darin eine Behinderung, dass die alttestamentliche Religion nur einen Tempel, nämlich auf Zion in der heiligen Stadt, duldete. Wo eine mittelbare oder unmittelbare Berührung mit der antiken Kultur stattfand, wie in der Person des Königs Herodes, der eine grosse Bauleidenschaft bekundete, oder in den Judengemeinden der Zerstreuung, hat die herkömmliche Zurückhaltung sich allerdings nicht widerstandsfähig gezeigt, vielmehr, wie die alexandrinischen jüdischen Gelehrten die alttestamentliche Religion und die griechische Philosophie zusammenführten, so hat auch hier die antike Kultur ihre Anziehungskraft bewährt.[2])

Die judenchristliche Kirche und die geschichtliche vereinseitigte Fortsetzung derselben, die Ebioniten, Nazaräer und was sonst noch für Faktionen innerhalb des isolierten Judenchristentums lagen, haben, so darf man annehmen, diese Tradition im allgemeinen festgehalten. Doch ist bekannt, dass vor allem unter der Wirkung der Missionsarbeit des Apostels Paulus bereits gegen Ende des ersten Jahrhunderts der Charakter der Grosskirche wesentlich heidenchristlich war. Die

[1]) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, t. IV, Paris 1887.

[2]) Garrucci, Cimitero degli antichi Ebrei scoperto in Vigna Randanini, Rom 1862 (Malereien an der Wand- und Deckenfläche, darunter auch Figürliches [G. VI, 489]). Ähnliche Dekoration in dem Cömeterium der jüdischen Gemeinde von Karthago aus römischer Zeit (De Vogüé, Notes sur les necropoles de Carthage in Revue archéol. 1889, XIII, 178 ff.). Besonders lehrreich ist das Mosaikpaviment eines jüdischen Kulthauses bei Tunis, welches ganz in antiker Weise aus Blumengewinden, Fischen, Vögeln, darunter zwei Pfauen am Rande eines Cantharus sich zusammensetzt. Ausserdem der siebenarmige Leuchter (Revue archéol. 1884, III, 273 ff., Taf. VII—X). Auch die Goldgläser sind anzuführen (G. V, 490); Skulpturfragmente (G. V, 491); Gazette archéol. 1879, Taf. 36, 1881—1882, Taf. 35. Es wäre in hohem Grade erwünscht, wenn diese Denkmäler eine Zusammenstellung und geschichtliche Würdigung erführen.

Menschen aber, welche aus der klassischen Welt des Griechentums und Römertums kamen, brachten Liebhaberei und Pflege der Kunst mit, und das neue Religionsbekenntnis legte kein Veto ein. Denn das Christentum ist nicht Verneinung der natürlichen Kräfte und ihrer Wirkungen, sondern zieht sie an sich, um ihnen den reinsten, höchsten Inhalt zu geben. Die schönste Blüte aber des natürlichen Lebens ist die Kunst. Der künstlerische und der religiöse Idealismus liegen daher nahe bei einander, und allezeit hat die Kunst im Dienste der Religion ihre höchsten Ziele gefunden.[1]) Und so hat schon vor Ablauf des ersten Jahrhunderts die junge Kirche mit der Kunst den Bund geschlossen, dessen mächtige Wirkungen bis zu uns heruntergehen.

Die Zeugnisse dieses Kunstlebens sind uns in den unterirdischen Grabstätten erhalten, zunächst ausschliesslich in der Form der Malerei. Doch bald entdecken wir auch die ersten Regungen der Kleinkunst, der Architektur und der Plastik. Bereits am Ende des dritten Jahrhunderts ging der Strom christlicher Kunst breit und tief durch die Kirche. Denn aus den Grabstätten führen Wege sicheren Schlusses in das Privathaus und das Kirchengebäude. Seinen Kulturcharakter erwies das Christentum auch auf diesem Boden.

Doch sind Bedenken laut geworden. Tertullian in Karthago sprach sie am Anfange des dritten Jahrhunderts aus in der Besorgnis, dass der künstlerische Betrieb zur Abgötterei führe. Er sah die Kunst hauptsächlich in der Welt der Götterbilder und in den Tempelbauten. Indes hat er sich von einer grundsätzlichen Verwerfung der Kunst fern gehalten.[2]) Andererseits hat sein Zeitgenosse, der feinfühlige Clemens von Alexandrien, im Interesse der luxusfreien, in massvoller Einfachheit sich begnügenden Lebensführung den sparsamen Gebrauch der Kunst anempfohlen. Also auch hier wohl Bedenken, aber keine Verurteilung.[3]) So ist auch in der Bestreitung der Gnostiker wohl der falsche Gebrauch der Kunst gelegentlich getadelt worden, nicht aber die Kunst selbst.[4]) Dagegen ist anzunehmen, dass in dem weltflüchtigen Lebensideal des Montanismus, der in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts die Gemeinden aufregte, die Kunst keinen Raum hatte.

---

[1]) Luthardt, Vorträge über die Moral des Christentums, 4. Aufl., Leipzig 1889, S. 188 ff.

[2]) Tertull., De idololatria und sonst einzelnes.

[3]) Clemens Al., Cohort. ad Graecos c. 4: ἐπαινέσθω μὲν ἡ τέχνη, μὴ ἀπατάτω δὲ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἀλήθεια. — Paed. III, 11, wo die bekannte Stelle über die christlichen Siegelbildnisse. Zum Ganzen der ethischen Anschauung des Clemens Winter, Die Ethik des Cl. v. Al., Leipzig 1882; Luthardt, Geschichte d. christl. Ethik I, 113 ff.

[4]) Z. B. Irenaeus, Adv. haer. I, 23, 4; 25, 6 (ed. Stieren).

Überraschend kommt daher am Beginn des vierten Jahrhunderts das Verbot von bildlichen Darstellungen der göttlichen Personen in den Kirchen durch eine ansehnliche spanische Synode.[1]) Besondere Umstände, die wir nicht mehr feststellen können, wahrscheinlich Bilderverehrung nach heidnischer Weise, wie der Wortlaut nahe legt, müssen diesen Beschluss hervorgerufen haben, der sich übrigens nur auf die göttlichen Personen bezog, also den malerischen Schmuck als solchen nicht aus den Kirchen wies. Nachher hat der der Kunst durchaus nicht abgeneigte Bischof Eusebius von Cäsarea in einem Briefe an Constantia, die Schwester des Kaisers Konstantin, in Beziehung auf das Christusbild ähnliche Besorgnisse geäussert: „es scheint mir nicht gut, dass wir dergleichen Bilder vor Fremden sehen lassen, damit es nicht den Anschein gewinnt, als ob wir nach Art der Götzendiener unseren Gott im Bilde herumtrügen.“[2]) Wie hier also mit der Möglichkeit eines Missverständnisses seitens der Heiden gerechnet wird, so war es in der Gemeinde selbst nicht ausgeschlossen, dass solche Bilder thatsächlich in falsche Wertung gerückt wurden.

Indes auch diese Stimmen bringen nicht die Meinung der Christenheit zum Ausdruck, die im Gegensatz dazu seit Konstantin dem Grossen eine reiche Entwickelung der religiösen Kunst herbeiführte. Staat und Kirche treten in Wettbewerb. Die zahllosen Bauten kirchlicher und religiöser Bestimmung, welche neue Bedürfnisse erstehen liessen, wirkten auf Plastik und Malerei kräftig zurück. Neben dem monumentalen Betrieb stand das vielverschlungene Leben und Weben der Kleinkunst. Bischöfe feierten in Reden die Pracht neuer Kirchen und waren bereit, mit ihrer Erfindung und Erfahrung anderen zu dienen.[3]) So wurde jetzt zu voller Entfaltung gebracht, was die vorkonstantinische Zeit entschlossen angebahnt hatte. Eine umfassende Kunstthätigkeit durchzog in grosser Mannigfaltigkeit die Kirche, welche auch an dieser Stelle sich zur Erbin der Antike gemacht hatte. Nicht nur hatte die Kunst volle Freiheit der Bewegung, sie

---

[1]) Synode von Elvira, ca. 306 can. 36: placuit picturas in ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur. Die Worte „quod colitur et adoratur“ lassen keinen Zweifel über den Inhalt. Die abschwächende Deutung von Hefele, Konziliengeschichte, 2. Aufl. I, 170 (ebenso de Rossi, R. S. III, 475 und Kraus, R. S. S. 221 f.) ist nicht zu begründen. Es liegt in der That ein radikaler, grundsätzlicher Beschluss gegen das vor, was in der christlichen Kunst des Gotteshauses die Hauptsache ist.

[2]) Ad Constantiam August. (Migne XX, 1548).

[3]) Euseb., Hist. eccl. X, 3, 1; die Einweihungsrede in Tyrus X, 4, 1 ff., Gregor v. Naz., Oratio XVIII, c. 39. — Vor allem Paulinus v. Nola.

war vielmehr der Kirche unentbehrlich geworden, wie sie einst der antiken Menschheit unentbehrlich war.

Diese Verbindung der Kunst mit der Kirche trug aber andererseits in so fern Gefahren mit sich, als der Gang der kirchengeschichtlichen Entwickelung jene in seine Wechselfälle zog. So wurde die kirchliche Trennung des Orients und Occidents verhängnisvoll für die abendländische Kunst. In dem Masse nämlich, als nationale Antipathieen, kirchliche und theologische Differenzen, Rivalität die alte Einheit der katholischen Christenheit auflösten, ging der Einfluss der östlichen Kunst auf die westliche zurück und erreichte diese nur noch auf einzelnen Wegen, unter denen der wichtigste über Ravenna ging. Aber gerade im Osten hatte im Verlaufe des vierten Jahrhunderts unter der eingreifenden Wirkung des mit antiken Kunstwerken angefüllten Konstantinopels die christliche Kunst einen neuen, freien Aufschwung gewonnen. Das Abendland, sich selbst überlassen, durch barbarische Okkupationen zerrissen, immer tiefer in politisches und sociales Elend versinkend, musste in derselben Zeit das allmähliche Absterben seiner Kunst erleben, wo die griechisch-christliche Kunst auf eigenen Bahnen aufwärts stieg. Jene hatte dort auch nicht den Vorzug, eines prunkliebenden Mäcenatentums sich zu erfreuen. Die künstlerische Liberalität des Kaisertums, der Aristokratie und des Episkopats fehlten ganz oder waren geringer. Der römische Bischof wurde in wachsendem Umfange durch andere Interessen und Sorgen in Anspruch genommen; fast überall auf dem Kirchengebiete des Occidents hatten Kriege und Invasionen die kirchlichen Verhältnisse erschüttert, die Thatkraft gelähmt, die materiellen Mittel erschöpft. Die blühende nordafrikanische Kirche wurde durch die arianischen Vandalen in ihrer Entwickelung gehemmt, um dann vor dem Islam unterzugehen. Spanien, Gallien, Ober- und Mittelitalien, die Rhein- und Donaugebiete fielen den Barbaren in die Hände, und die politische Niederlage war auch eine kirchliche; denn nicht nur traf die Verwüstung des Landes zugleich die Kirche, sondern es erstand auch vor allem auf dem platten Lande neben dem katholischen ein arianisches Kirchentum. Diese Vorgänge fallen in das fünfte Jahrhundert., also in eine Zeit, wo die altbyzantinische Kunst sich schon auf sich selbst zurückgezogen hatte. Man muss sich wundern, dass trotzdem in diesem Jahrhundert einzelne glänzende Ausnahmen, vor allem in der Baukunst, hervortreten.

Zwar auch die byzantinische Reichskirche erlitt schwere Verluste; die christologischen Kämpfe und Festsetzungen des fünften Jahrhunderts

rissen grosse Gebiete im Osten und in Ägypten von ihr los, aber diese Freiheitsgewinnung war doch auch eine neue Anregung für die frei Gewordenen, die dem künstlerischen Leben zu gute kommen musste. Dagegen brachte die Eroberung Ägyptens und Syriens durch den Islam im siebenten Jahrhundert die christliche Kunst zum Stillstand und Verfall in diesen Provinzen. Immerhin blieb ein grosser Staat und eine grosse Kirche mit reichen Kulturmitteln und Kulturschöpfungen und im allgemeinen mit geringen Erschütterungen als ein sicherer Boden für die Kunst, Bedingungen, welche im Abendlande fehlten.

§ 4.
Antike und christliche Kunst.

G. Marangoni, Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese, Rom 1744. — Raoul Rochette, Trois Mémoires sur les antiquités chrétiennes, Paris 1839. — Discours sur l'origine des types imitatifs, qui constituent l'art du christianisme, Paris 1834. — F. Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst, Weimar 1847 ff. (2 Bde.). — V. Schultze, Archäologische Studien über altchristl. Monumente, S. 1 ff. — Die Katakomben, S. 87 ff. — Hasenclever, Der altchristliche Gräberschmuck, Braunschweig 1886.

Die Anfänge der christlichen Kunst liegen nicht ausserhalb, sondern innerhalb der klassischen Kunst. Die erste Kunst in der Kirche war antik nach Form und Inhalt. Doch ein starker Trieb zur Unabhängigkeit war schon im zweiten Jahrhundert in dem Grade erfolgreich, dass zwar das Gewand das antike blieb, aber aus neuen Anregungen und Kräften neue Stoffe geboren wurden. Aber sowohl die geschichtliche Herkunft der christlichen Kunst, wie die andauernde Einwirkung antiker Anschauungen auf die griechisch-römische Christenheit begründeten ein eigentümliches Fortleben der Antike bis an den Ausgang des christlichen Altertums. Am reichsten ist nach alter Überlieferung die Malerei damit behaftet, und hier wiederum hat die antike sepulkrale Symbolik in den drei ersten Jahrhunderten das Übergewicht. Dann tritt eine Einschränkung ein; dennoch behauptet sich die Antike an zahlreichen Punkten, vor allem in der Buchillustration, aber auch im Mosaik.

Nächst der Malerei bewegt sich die christliche Baukunst in dem Geiste und in den Formen des klassischen Altertums, dagegen zeigt die allerdings nur unvollkommen zur Ausbildung gelangte Skulptur, soweit sie figürlich ist, eine verhältnismässige Selbständigkeit; am nächsten stehen die Elfenbeinschnitzereien der Antike, ja sie sind oft mit ihr auf das engste verknüpft.

So ist das Verständnis der altchristlichen Kunst an das Verständnis der antiken Kunst gebunden. Jene hat ihre Heimat in dieser und verleugnet nirgends ihre Herkunft, obwohl mit anderen Gedanken erfüllt und auf andere Wege geführt. Man könnte zweifeln, ob die altchristliche Kunst überhaupt als eine selbständige Kunst und nicht vielmehr als eine blosse Abzweigung der Antike anzusehen sei. Wenn der Inhalt der christlichen Bildwerke anderswoher seinen Ursprung und seine Art hat, so ist nicht zu übersehen, wie dieser Bilderkreis doch auch von antiken Formen und Stoffen umgeben und durchsetzt ist. Dieses Verhältnis, welches im weiteren Verlauf dieser Darstellung des näheren zu beschreiben ist, zeigt in gewichtiger Weise die Aufgeschlossenheit des Christentums nach der antiken Kultur hin. Die Grenze war durch den sittlich-religiösen Charakter des Christentums gezogen. In der That ist alles, was in der antiken Kunst lüsterne Obscönität, Freude am Niedrigen oder laxe Moral anzeigte, durchaus fern gehalten worden. Dasselbe gilt fast ausnahmslos auch von denjenigen mythologischen Stoffen und Figuren, welche noch lebendige religiöse Bedeutung hatten. Dagegen ist z. B. dem tiefempfundenen Märchen von Eros und Psyche der Zugang nicht verwehrt worden.

Die fortdauernde Wirkung der Antike in den späteren Jahrhunderten des christlichen Altertums war durch den Fortbestand der klassischen Monumente ermöglicht und gewährleistet. Wie die antike Geisteswissenschaft in der Bildung der Menschen der nachkonstantinischen Zeit ihren bestimmenden Einfluss behauptete, so blieben auch die mit oder ohne Verständnis verehrten hohen Zeugen der griechisch-römischen Kunst in der Hauptsache unversehrt. Konstantin der Grosse füllte Neu-Rom am Bosporus mit auserlesenen Statuen und Reliefs griechischer Künstler und erhob es damit zur Hochschule der antiken Kunst auf Jahrhunderte hinaus.[1]) Von Konstantin bis Majoran gehen Verordnungen zum Schutze der Kunstdenkmäler. Gesetze hinderten die Beraubung antiker Tempel und anderer Gebäude, welche aus dem lebendigen Zusammenhange mit der Zeit durch die Entwickelung ausgeschieden waren.[2]) Götterbilder, Schöpfungen grosser Meister, mussten zwar von der Kultstätte weichen, fanden aber an öffentlichen Plätzen Aufstellung und wurden

[1]) Meine Geschichte des Untergangs der griech.-röm. Heidentums, Jena 1887 f., II, 283 ff.

[2]) Z. B. Cod. Theod. XVI, 10, 15 (a. 399): sicut sacrificia prohibemus, ita volumus publicorum operum ornamenta servari u. s. w. Vgl. Kohler, Das Recht der Kunstwerke und Altertümer (Archiv für bürgerliches Recht, 1894, IX, 56 ff.).

dadurch erst recht Lehrmeister einer Generation, die auf solche Einwirkungen angewiesen war.[1]) Mehr als die religiöse Treue der Altgläubigen, welche Heiligtümer und Götterbilder mit ihrem Schutz umgaben, ist das griechisch-römische Christentum der Erhalter der klassischen Kunstdenkmäler gewesen, freilich nur solange es selbst den inneren Zusammenhang mit der Antike festhielt. Allerdings ist in dem wilden Ringen zwischen den beiden Religionen, welches die Geschichte des untergehenden Heidentums an einigen Punkten zeigt, mit der alten Religion wohl auch ihr religiöser Kunstbesitz brutal vernichtet worden,[2]) sogar ein Justinian hat bei der Erbauung der Hagia Sophia aus Göttertempeln und Privatbauten kostbares Material brechen lassen,[3]) aber diese und andere Vorgänge sind Ausnahmen. Die antike Kunst hat ihr Dasein und ihre Wirkung tief in die christlichen Zeiten hinein fortgesetzt und ist dadurch vor allem im Osten von grösster Bedeutung für die christliche Kunstentwickelung gewesen.[4])

In Beziehung auf Material und Technik ist die altchristliche Kunst durchaus in der antiken griechisch-römischen Gewohnheit geblieben.[5]) Wohl haben beispielsweise im Mosaik, in der Technik des Goldglases, im Kuppelbau Weiterführungen stattgefunden, aber diese wurzeln ausnahmslos in der Überlieferung. Die Verschlechterung des Materials und der Technik seit dem vierten Jahrhundert ist das Produkt des allgemeinen wirtschaftlichen und kulturellen Niederganges, der schon längst sich vorbereitet hatte und vereinzelt bereits schroff in die Erscheinung getreten war.[1])

---

[1]) Prudent., In Symm. I, 502 ff.; C. I. L. VI, 1 n. 1663. 1664. 1658. 3864; Annali dell' Instituto archeol. 1849, S. 342; De Rossi, Delle statue pagane in Roma sotto gli imperatori cristiani (B. Cr. 1865, S. 5 ff.). Doch vergl. auch eine in anderer Richtung gehende Verfügung nach Afrika v. J. 415 Cod. Theod. XVI, 10, 20. Sie ist durch ganz besondere Vorkommnisse veranlasst.

[2]) Beispiele von mir angeführt a. a. O. II, 246 ff. (Gaza), 254, 256, 257 (Cypern), 163 f. (Nordafrika) und sonst.

[3]) Codin., De S. Sophia, S. 131 f. (Bonner Ausgabe).

[4]) A. a. O. habe ich an den gehörigen Orten reichliches Material zusammengestellt; besonders sei auf Rom (II, 169 ff.) und Kleinasien (II, 297 ff.) verwiesen. Vgl. auch Allard, L'art paien sous les empereurs chrét., Paris 1879.

[5]) B. Bucher, Geschichte der technischen Künste, I. Stuttgart 1875 (Email, Mosaik, Miniaturmalerei, Glyptik), II. 1886 (Goldschmiedekunst), III. 1893 (Glas, Textilkunst, Keramik). Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Leipzig 1875 ff., 4 Bde. Sittl, Klassische Kunstarchäologie (Handbuch der klassischen Alterrumswissenschaft), I. § 189 ff., München 1893.

§ 5.

Archäologische Ortskunde.

Den reichsten Denkmälerbestand besitzt zur Zeit der Westen, und hier wiederum stehen Italien mit Rom und Nordafrika im Vordergrunde. Im Osten treten Thessalonich, Konstantinopel und die syrische Baugruppe in derselben Weise aus ihrer Umgebung hervor.

Die grössere Armut der östlichen Gebiete erklärt sich neben den zerstörenden Wirkungen von Kriegen und Naturereignissen, den Feinden aller Denkmäler, aus den bilderstürmerischen Bewegungen im achten Jahrhundert, noch mehr aber aus dem raubgierigen Fanatismus der Kreuzfahrer und der jahrhundertelangen Vernichtungsarbeit des bilderfeindlichen Islam. Am längsten widerstanden die Bauwerke; indes die zunehmende Verödung und Verarmung ganzer Provinzen wurde auch diesen endlich verderblich.

Man begann, ihnen bei Neubauten Steinmaterial zu entnehmen; günstigen Falles wurden sie zu anderen Zwecken eingerichtet. Niemand hatte mehr ein Interesse an ihrer Erhaltung, da die Gemeinden, welche sich einst darum gruppierten, im und vor dem Islam verschwunden waren. Wenn an den eben bezeichneten Stellen hervorragende Ausnahmen vorhanden sind, so ist das in Thessalonich und Konstantinopel der Umwandlung der Kirchen in Moscheen und in Syrien bestimmten Naturvorgängen zu danken.

Andererseits erschöpft im Orient, besonders in Kleinasien, das Bekannte nicht nur nicht das Vorhandene, sondern bildet, wie mit Gewissheit ausgesprochen werden darf, nur einen kleinen Bruchteil desselben. Umfangreiche und wertvolle Entdeckungen liegen noch vor uns, die nur des Entdeckers harren. Denn was bisher an Erforschung der altchristlichen Denkmäler des Ostens versucht wurde, ist nur ein Geringes.

Anders im Abendlande, ausgenommen Spanien. Das französische Nordafrika bietet ein glänzendes Beispiel eifrigen und erfolgreichen Forschens. In Rom ist die christlich-archäologische Arbeit seit langem feste Überlieferung. Auch anderwärts rührt man sich, so dass zu hoffen ist, dass der Denkmälerbestand seinen Umfang in raschem Fortschritt weitet.

Die folgende Übersicht bezweckt nicht eine vollständige Aufzählung der vorhandenen Kunstdenkmäler, eine Aufgabe, die gegenwärtig überhaupt noch nicht zu leisten ist, sondern eine konkrete

Charakterisierung des Besitzes der einzelnen Länder. Dem entspricht auch die Auswahl der Litteratur.

1. Palästina. Die religiöse Wertschätzung Palästinas als des heiligen Landes verschaffte ihm vom vierten bis sechsten Jahrhundert auf dem Gebiete der Architektur eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Kirchenbauten Konstantins und seiner Mutter Helena an den heiligen Stätten gaben die erste Anregung, die am stärksten unter Justinian nachwirkte. Auch heute noch kommt unter den auf uns gekommenen Denkmälern der erste Platz der Architektur zu. Abgesehen von den Bauten in Jerusalem und Bethlehem, in welchen wir vor allem die älteste Periode zu sehen gewohnt sind, besitzt Palästina fast in seiner ganzen Ausdehnung frühchristliche Kirchenruinen, welche noch der genaueren Erforschung harren. In den Grabanlagen, so wenig sie im allgemeinen bieten, trifft man auf Mosaikpaviment, was vielleicht geschichtlich daraus zu erklären ist, dass vornehme Personen sich in der Nähe der heiligen Stadt niederliessen. Seltener sind Malereien einfachen Entwurfes, Sarkophagornamente, Gegenstände der Kleinkunst, häufiger Lampen von eigenartiger Form.

Guerin, Description géogr., hist. et archéol. de la Palestine, Paris 1868 ff., 7 Bde. Clermont-Ganneau, Mission en Palestine et en Phénicie (Archives des missions scientif. et litt. 1882 IX, 277 ff., 1885 XI, 157 ff.). — Revue biblique I, Paris 1892 (mit regelmässiger Berichterstattung über neue Funde). — Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins I, Leipzig 1878. — Transactions of the Society of biblical archeology, London. — Die Publikationen des englischen Palestine exploration Fund und der amerikanischen Palestine exploration Society sowie die Reisewerke (de Saulcy, Tobler, Furrer, Sepp, Socin u. a.). — De Vogüé, Les églises de la Terre Sainte, Paris 1860. Einiges Monumentale verzeichnet der Reisebericht der Silvia, welche in den achtziger Jahren des vierten Jahrhunderts das hl. Land besuchte (S. Hilarii tractatus de myst. etc. et Silviae Aquitanae peregrinatio ad loca sancta, ed. Gamurrini, Rom 1887).

2. Phönizien. In Philistäa und Phönizien ist im vierten und fünften Jahrhundert der Kampf zwischen Christentum und Heidentum in wilden Scenen verlaufen. Die schliessliche Überwindung war zunächst nur ein äusserlicher Sieg. Darauf gründet sich die Dürftigkeit altchristlicher Denkmäler in diesen Gebieten, die aber durch den hervorragenden Wert zweier Stücke — eines Sarkophags und eines Mosaiks — aufgewogen wird, welche das Fortleben antiker Gedanken und Formen charakteristisch vor Augen stellen.

Renan, Mission de Phénicie, Paris 1864, mit Atlas. Meine Gesch. d. Unterg. d. gr.-röm. Heident. II, 245 ff. Über den Sarkophag aus Saida B. Cr. 1873, S. 77 ff., Taf. IV. V. G. V, 354; über das Mosaik von Kabr-Hiram Renan, S. 607 ff. und Taf. 49. Auch einzelne christl. Grabkammern sind nachgewiesen. Die Architektur der phönizischen unterirdischen Grabanlagen ist wichtig für die Beurteilung der christlichen.

3. Syrien. Die syrische Kirche entwickelte sich im vierten Jahrhundert zu einem blühenden Zustande, der zunächst im religiösen und kirchlichen Leben, aber zugleich damit in der allgemeinen Kultur des Landes kräftig zum Ausdruck kam. Wenn bis vor kurzem die litterarischen Quellen fast ausschliesslich diese Situation bezeugten und wiederspiegelten, so haben Entdeckungen in neuerer Zeit den vollen Blick in eine in hohem Grade leistungsfähige Kunstübung erschlossen. Eine von der Antike ausgehende, aber frei erfasste Kirchenbaukunst ist in zahlreichen Denkmälern unerwartet hervorgetreten und giebt uns ein lebensvolles Bild des künstlerischen Strebens und Könnens dieses Volkes, welches um dieselbe Zeit in Theologie und Kirche eine hohe Stellung behauptete. Durch diese Aufdeckungen, welche wir in der Hauptsache de Vogüé verdanken, ist erst die Möglichkeit gegeben, eine deutliche Vorstellung von der Kirchenbaukunst des Ostens im Rahmen der Basilika zu gewinnen. Auch die cömeteriale Architektur und die Plastik zeigen sich in schärferen Umrissen. Häufig sehen wir diese Bauten noch in ihrer alten Umgebung oder in Verbindung mit Anlagen — Klöster, Hospizen, Wallfahrtsorte —, deren Vorhandensein empfindliche Lücken unseres Monumentenbestandes ausfüllt. Noch ist der weite Umfang des Festgestellten nicht die ganze Summe des Erhaltenen.

Wetzstein, Bericht über Hauran und die Trachonen, Berlin 1860. De Vogüé, Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du premier au septième siècle de notre ère, Paris 1865—1878, 2 Bde. (F. Schneider, Die altchristlichen Ruinenstädte von Mittelsyrien, Mainz 1878). Sachau, Reise in Syrien und Mesopotamien, Leipzig 1883. Burton and Drake, Unexplorated Syria, London 1872, 2 Bde. Waddington, Inscriptions grecques et lat. de la Syrie, Paris 1870. Auch ältere Reisewerke bringen einzelnes, z. B. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes, II. Durch de Vogüés Entdeckungen ist, wie reichhaltig sie auch sind, die Aufgabe einer systematischen archäologischen Erforschung jener Gebiete erst gestellt und harrt nun der Lösung.

4. Ägypten. Bereits in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts war Ägygten fast völlig christianisiert und in eine umfassende bischöfliche Organisation einbezogen. Als klassisches Land des älteren Mönchtums auf der einen Seite den Kulturbedürfnissen und Kulturleistungen in Abneigung gegenüberstehend, ist es unter der Einwirkung Alexandriens andererseits ein fruchtbarer Boden für ein reges kirchliches Leben und blühende Bistümer gewesen. Indem im Christentum der Gegensatz hellenistischen und national-ägyptischen Wesens der Ausgleichung näher geführt wurde, wurden dadurch Anregungen und Kräfte einer kulturellen Weiterentwickelung gelöst,

welche auch das Kunstleben erfasst haben müssen. Doch hat die arabische Invasion und vielhundertjährige Gewaltherrschaft eine verwüstende Wirkung geübt.

Nur eine einzige, jetzt wieder verschwundene unterirdische Grabanlage bei Alexandrien war bis vor kurzem bekannt, indes die vor einigen Jahren aufgedeckte Nekropole von Akhmim-Panopolis mit reichem Inhalt sichert das Vorhandensein weiterer Cömeterien. Zahllose koptische Kirchen und Klöster dürfen als wertvolle, aber noch nicht verwertete Reste altchristlicher Architektur, wenn auch als Trümmer oder in Verbauung, angesehen werden, und erst jüngst ist die Aufmerksamkeit auf eigentümliche Skulpturen des fünften und sechsten Jahrhunderts gelenkt worden. Endlich ist Ägypten der fruchtbare Boden der sogenannten Mennasampullen.

Die monumentalen Werke über Ägypten erwähnen gelegentlich auch christliche Denkmäler. — Über die Katakomben bei Alexandrien B. Cr. 1865, 1872; Sch. K. S. 282 ff. Neroutsos Bey, Notice sur les fouilles récentes exécutées à Alexandrie 1874—1875, Alex. 1875. Vgl. ferner The American journal of archeol. 1887. Butler, The ancient Coptic churches of Egypt, Oxford 1884 f.; Edwards, The early Christian church at Philae (Academy 1882 n. 510 S. 107 ff.). Mém. publiées par les membres de la Mission archéol. française au Caire; I, 3 (Bouriant, L'église copte du tombeau de Dega); III, 3 (Gayet, Les monuments coptes du musée de Boulaq.), Paris 1887, 1889. Forrer, Die Gräber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis, Strassburg 1891.; Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfelde von A.-P., Strassburg 1891; Die frühchristl. Altertümer aus dem Gräberfelde von A.-P., Strassburg 1893. Nach dem arabischen Schriftsteller Makrizi besass Ägypten im neunten Jahrhundert 125 Kirchen und 83 Klöster. Diese Angabe ist viel zu niedrig. Landesmuseum zu Gizeh (früher in Bulaq).

5. Cyrenaica. Nördlich von der Stätte des alten Kyrene liegt in dem Felsenabhange eine Katakombe wahrscheinlich des dritten Jahrhunderts, die sowohl durch ihre Disposition wie durch ihren bildnerischen Schmuck Bedeutung hat. Auch sonst einiges in der Landschaft.

Kyrene: Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaique etc., Paris 1827. Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene, London 1864. Dennis, On recent excavations in the Greek cemeteries of the Cyrenaica in „Transactions of the Royal Society of Literature", London 1870 II serie, IX, 135—183; Sch. K. S. 286 ff. — Apollonia: H. Barth, Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeers, Berlin 1849, S. 456, Kirchen. Ptolemais: Rohlfs, Von Tripolis nach Alexandrien, Bremen 1871, S. 160, Kirche „aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert"? Leptis magna (?) S. 111, Arsinoe S. 152, Kirche („Viele Friese mit Weinreben und Trauben geschmückt").

6. Kleinasien. In den östlichen Ländern hat die Kunst des christlichen Altertums ihre höchste Ausbildung gefunden. Mächtiger

und unmittelbarer wirkten dort die antiken Formen und Empfindungen weiter, am kräftigsten und erfolgreichsten in Kleinasien und an der macedonisch-thracischen Küste. Die christliche Architektur Syriens giebt eine Vorstellung von dem künstlerischen Können der östlichen Christenheit, und man darf eher annehmen, dass die Kleinasiaten Vollkommeneres schufen als umgekehrt. In den reichen Handelsemporien an der kleinasiatischen Küste und im Binnenlande mit ihren profanen und sacralen Prachtbauten fand die siegreiche Kirche um so mehr Veranlassung, auch auf diesem Gebiete ihr Wollen und Können kraftvoll einzusetzen. Von Konstantin bis Justinian wächst Zahl und Wert der christlichen Denkmäler. Sie waren hauptsächlich Bauten, aber diese weckten und beschäftigten die übrigen Künste. Die monumentale und die Kleinkunst entfalteten sich im Jahrhundert Justinians zu voller Blüte, genährt und getragen von der Antike, aber auch mit starker Selbständigkeit.

Die zur Zeit wissenschaftlich bekannten Denkmäler, fast ausnahmslos Ruinen und Fragmente, geben nur ein schattenhaftes Bild von dem einstigen, durch litterarische Quellen gewährleisteten Zustande. Es sind mit wenigen Ausnahmen Bauten, dann Reliefs und Erzeugnisse der Kleinkunst. Aber der Boden ist fruchtbar und verspricht für die Zukunft reichen Ertrag.

Die bedeutenderen Reisewerke enthalten meistens auch grösseres oder geringeres christlich-archäologisches Material z. B.: W. J. Hamilton, Reisen in Kleinasien, Pontus und Armenien, deutsch, Leipzig 1843, 2 Bde. Ch. Fellows, Ein Ausflug nach Kleinasien und Entdeckungen in Lycien, deutsch, Leipzig 1853. Guillaume et Delbet, Exploration archéol. de la Galatie et de la Bithynie, de la Mysie, de la Phrygie, de la Carie et du Pont, Paris 1872. — Ferner: Ch. Texier, Description de l'Asie mineure, Paris 1839 ff., 3 Bde. Duchesne et Collignon, Voyage archéol. en Asie mineure — Karien, Lycien, Pisidien, Phrygien, Pamphilien, Cilicien (Bull. de corr. hell. 1877 I, 361 ff.). Reisen in Lykien und Karien von Benndorf und Niemann, Wien 1884; Reisen in Lykien, Milyas und Kibyratis von Petersen und v. Luschan, Wien 1889. Humann und Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, Berlin 1890, nebst Atlas. Graf Lanckorónski, Städte Pamphyliens und Pisidiens, Wien 1890, 1892, 2 Bde. Ramsay, Historical geography of A. M., London 1890. Victor Schultze, Altchristliche Denkmäler in Griechenland und Kleinasien (Neue kirchl. Zeitschr. 1892, S. 880 ff.). Einzelheiten (fast ausschliesslich Basiliken, einige Centralbauten, und Gräber): Ephesus (Wood, Discoveries of Ephesus, London 1877. G. Weber, Guide du voyageur à Ephèse, Smyrna 1891. Derselbe: Un monument circulaire à Ephèse ou prétendu tombeau de Saint Luc, Revue archéol. 1891 XVII, 36 ff.). Hierapolis in Phrygien (V. Schultze, Aus Hierapolis in Phrygien, Christl. Kunstbl. 1892, S. 145 ff.), Apamea, eine ältere Kirche auf der Akropolis (G. Weber, Dinair. Célènes. Apamée Cibotos, Besançon 1892), Tralles, Smyrna, Sardes (V. Schultze, Mitt. üb. altchristl. Denkm. in Griechenland und Kleinasien a. a. O.), Philadelphia (Fellows, S. 143,

Kirchen), Thyatira (ebend. S. 16), Pergamum, (Texier II, Taf. 116—119), Nicaea (I, 50), Thasos (Conze, Reisen auf d. Inseln d. thrak. Meeres, Hannover 1860, S. 34), Samothrake (Conze, Hauser, Benndorf, Neue archäol. Untersuchungen auf S., Wien 1880, I, Taf. 1, eine byzantinische Kirche), Assos (Texier II, 203 f., vgl. Taf. 115), Ancyra (Texier I, Taf. 71), Soandus in Kappad. (Hamilton II, 278, Felsenkirche, Gräber), Nazianz (? Texier II, 94), Derbe (Hübsch, Die altchristl. Kirchen, Karlsruhe 1863, Taf. 35, S. 83), Side (Lanckorónski I, 132), Sagalassos (II, 131), Kremna (II, 169 ff., 2 Basiliken), Attaleia (I, 27 ff., Taf. 10, 11), Termessos (II, 35 Grabkammern), Perge (I, 36, 46, Plan zu S. 34), Selge (Sitzungsb. d. k. Ak. d. Wiss. in Berl., 1875, S. 136; vgl. auch S. 133), Antiochia Pisid. (Ritter, Erdkunde IX, 2, S. 470, Kirche), Pinara (S. 961, Kirche), Myra, Antiphellus (Texier et Pullan, Archit. byz., S. 183 ff.: „nombreuses traces d'édifices chrétiens), Arycanda in Lycien (Fellows S. 285, bemalte Grabkammern), Aladschadagh (Petersen und v. Luschan, Reisen in Lykien etc., S. 38 f., Basilika mit Baptisterium), Aphrodisias (Fellows S. 197, Sarkophage und Kirche), Cassaba (Texier III, Taf. 205), Syon (III, Taf. 222), Samosata (Humann und Puchstein, Reisen in Kleinasien, S. 183), Constantina in Komagene (ebend. S. 406, Kirche mit Emporen und Krypta), Lystra (Hamilton II, 305 ff.: „gegen 20 byzant. Kirchen"), Isauria (Duchesne, Les necropoles chrét. d'Isaurie in Bull. de corr. hell. IV, 195 ff.), Ermenek (Ritter, Erdkunde IX, 2, S. 367, Gräber), Syedra (? ebend. S. 393, Kirchen), Korykos in Cilicien (C. I. G. 9163 ff., Grabkammern und Sarkophage), Seleucia (ebend. 9212, 9214 ff., Gräber), Kan Aladja am Taurusgipfel (Revue archéol. 1847, IV, 175, Kirche, Kloster, Gräber), Ilissus (ebend. 1878 XXXVI, 447, Basilika und Gräber am Ilissus), Kiöidjigez Limân (Fellows S. 125, Kirche), Rhodos (Ross, Reisen nach Kos, Halikarn. etc., Halle 1852, S. 64, Gräber, S. 68 Kirche; auch sonst), Karpathos (Reisen auf d. griech. Ins. d. ägäischen Meers III, 52, Kirche, Mosaik), Kreta (Spratt, Travels and researches in Crete, London 1865). Das Verzeichnis enthält nur, was mir in meinen Forschungen bisher entgegengetreten ist. Indes auch wenn alles sonst gelegentlich Angemerkte hinzugenommen wird, so hat dies nur als ein ganz minimaler Bruchteil dessen zu gelten, was wirklich vorhanden ist. In den unübersehbaren Ruinenmassen Kleinasiens liegen noch Hunderte von Kirchen.

7. Armenien. Eine national-armenische Kunst hat sich erst diesseits der altchristlichen Periode ausgebildet. Vorher herrschten byzantinische, auch syrische Einflüsse. Was von den wenigen älteren Kirchenbauten sich in die frühchristliche Zeit mit einiger Wahrscheinlichkeit zurücksetzen lässt, hat byzantinische Art. Andererseits ist das Etschmiadzin-Evangeliar ein charakteristischer Beweis griechischer und syrischer Einwirkungen.

Schnaase, Gesch. d. bild. Künste III. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891 (S. 5: „Mein Suchen nach selbständigen armenischen Kunstdenkmälern der ältesten christlichen Zeit ist erfolglos geblieben"). Vgl. Grimm, Monuments d'archéol. en Géorgie et en Arménie, Petersburg 1859 ff.

8. Konstantinopel. Im sechsten Jahrhundert war Konstantinopel in Beziehung auf kirchliche Bauten ohne Wettbewerb. Neben den Basiliken, welche die Stadt seit Konstantin dem Grossen besass, er-

standen die eindrucksvollen Prachtgebäude im Centralstil, welchem die Liebhaberei der östlichen Christenheit sich in rasch wachsendem Masse zuwandte und der in der Hagia Sophia seine vollendetste Ausprägung fand. Fast ausschliesslich in der Architektur redet auch heute noch die ältere christliche Kunst von Neu-Rom zu uns. Indes was von Kirchen jener Zeit noch vorhanden ist, ist nur ein Teil und zudem ein nicht mehr intakter Teil des alten Besitzes. Eine Statue des Guten Hirten und des Orpheus sowie einige Reliefs kommen dazu als ein geringer Rest dessen, was einst in Fülle an dem Sitze des byzantinischen Kirchentums und Kaisertums vorhanden war.

Salzenberg, Altchristl. Baudenkmale von Konstantinopel, Berlin 1854. Pulgher, Les anciennes églises byzantines de Constantinople, Wien 1878 ff. B. Cr. 1887, S. 136 ff. Strzygowski, Die altbyzantin. Plastik d. Blütezeit (Byzant. Zeitschr. 1892 I, 577 ff.); Das Goldene Thor in Konst. (Jahrb. d. k. deutsch. arch. Inst. 1893 VIII, 1 ff.); Die Säule des Arkadius in Konst. (ebend. S. 230 ff.); Das Berliner Mosesrelief und die Thüren von S. Sabina (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. 1893, XVI, 65 ff.). Unger, Byzantinische Kunst (in Ersch und Gruber, 84. Teil, S. 291 ff.; ist auch über die übrigen griechisch-christlichen Denkmäler zu vergleichen). Museum in Tschinili-Kiosk mit einigen christlichen Skulpturen und Lampen.

9. Thessalonich. Auch diese in altchristlicher Zeit politisch und kirchlich angesehene Stadt hat vor allem Bauten hinterlassen, darunter eine fünfschiffige Basilika — Hagios Demetrios — und einen der Hagia Sophia in Konstantinopel nachgebildeten Kuppelbau von hoher Vollendung. Ein Ambon mit Reliefschmuck und einige Mosaikreste sind um so wertvoller, je seltener solche Denkmäler im Osten sind.

Texier et Pullan, L'architecture byzantine, London 1864. Duchesne et Bayet, Mémoire sur une mission au mont Athos, Paris 1876. Das Geschichtliche: Tafel, De Thessalonica ejusque agro dissertatio geogr. Berol. 1839.

Hagios Georgios ist zweifelsohne ein antiker Bau, welchem in christlicher Zeit eine Apsis angefügt wurde. Die Erbauung der sog. „kleinen" Hagia Sophia im sechsten Jahrhundert ist durch neuere inschriftliche Funde festgestellt (s. Ἑστία 1893 n. 40 S. 218). Eine gründliche Untersuchung der altchristlichen Bauten in Saloniki ist höchst dringend.

10. Griechenland und die griechischen Inseln. Der geringen kirchlichen Bedeutung, welche Hellas in christlicher Zeit hatte, und dem gesunkenen Zustande des Landes entspricht es, dass die christliche Kunst dort nur zu einem kümmerlichen Dasein gelangte. Kein hervorragendes Kunstwerk tritt uns entgegen. Kirchenbauten scheinen vorwiegend aus antikem Material hergestellt oder durch Umwandlung heidnischer Heiligtümer gewonnen zu sein. Die Statuen des Guten Hirten in Athen und Sparta, eine Orpheusfigur

in Athen und einige Gegenstände der Kleinkunst bestätigen nur den allgemeinen Eindruck der Ermüdung und des Unvermögens. Nur im Ornament leben noch die antiken Überlieferungen mit oft überraschender Frische fort.

Strzygowski, Reste altchristlicher Kunst in Griechenland (RQS 1890, S. 1 ff.; 97 ff.). Holtzinger, Kunsthist. Studien. Tübingen 1886. III: Christl. Altertümer in Griechenland. Aug. Mommsen, Athenae christianae. Leipzig 1868. Vict. Schultze, Altchristl. Lampen aus Athen (Christl. Kunstblatt 1893, S. 17 ff.). Petit de Julleville, Recherches sur l'emplacement et le vocable des églises chrét. en Grèce (Archives des Missions scientifiques 1862, 2e série V, 470 ff.). Le Bas et Waddington, Voyage archéol. Itin., Taf. 17 (Kirche von guter Konstruktion in Haustein „dans la plaine d'Élis."). Dazu Bursian, Geographie von Griechenland, Leipzig 1862 ff., u. meine Gesch. d. Unterganges d. griechisch-röm. Heident. II, 203 ff. — Christliche Altertümer im Centralmuseum (Skulpturen aus der Übergangszeit) und im Museum der Christl.-archäol. Gesellschaft (Δελτίον Α^ον, Athen 1892, S. 130 ff. Verzeichnis; δελτ. β^ον 1894 mit Fundmitteil. u. archäol. Aufsätzen).

Unter den Inseln besitzt Melos eine kleine Katakombe des vierten Jahrhunderts, Chalkis auf Euböa eine frühchristliche Basilika und eine noch nicht völlig erforschte unterirdische Grabanlage. Systematische Forschungen, die bis jetzt fehlen, dürften diesen auffallend ärmlichen Bestand wahrscheinlich erweitern.

Über Melos Sch. K., S. 275 ff., u. Bayet in Bull. de corresp. hell. 1878, S. 347 ff. auf Grund neuerer Untersuchungen. — Zu Chalkis Δελτίον 1884 n. 28. 29 u. Strzygowski, Παλαιὰ βυζαντινὴ βασιλικὴ ἐν Χαλκίδι. Athen 1889 (S. A.). Kirchenruinen in Samos Pococke, Beschreib. d. Morgenl. II, 40, Taf. 41.

11. Russland. Im Altertume ist von dem gegenwärtigen russischen Reiche nur der Nordsaum des Schwarzen Meeres vom Christentum berührt worden. Dort sind auch die spärlichen christlichen Denkmäler heimisch.

Kondakoff, Tolstoi, Reinach, Les antiquités de la Russie méridionale, Paris 1891. Kulakowsky, Eine altchristliche Grabkammer in Kertsch a. d. J. 491 (RQS 1894, S. 49 ff.; 309 ff.; daselbst S. 321 ff. Anführung anderer zum Vorschein gekommener altchristlicher Denkmäler). — In der Kais. Eremitage in St. Petersburg neben anderen Stücken der reiche Inhalt der i. J. 1884 angekauften Sammlung Basilewski von frühchristlichen Denkmälern.

12. Österreich.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Wien 1856 ff. — Handbuch der Kunstpflege in Österreich, 2. Aufl. Wien 1893. — Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich. Wien 1877 ff. Helfert, Atlas kirchlicher Denkmäler im österr. Kaiserstaate u. im ehemal. lombard.-venez. Königreiche, Wien 1872.

In Ungarn eine unterirdische Grabkammer des vierten Jahrhunderts mit Malereien in Fünfkirchen und ausgedehnte oberirdische cömeteriale Anlagen in Mitrovitz (Sirmium).

Henszlmann, Die altchristl. Grabkammer in Fünfkirchen (Mitt. d. k. k. Centr. Comm. 1873, S. 57 ff.). Hytrek, Starokršćansko grobiste sv. Sinerota u Sriemu (Ephemeris Salonit. Zara 1894, S. 5 ff.).

Als christlich gelten die aus den Felsen gehauenen Grabkammern bei St. Peter in Salzburg; möglicherweise sind sie indes antik. Die Wiener Hofbibliothek besitzt eine Genesishandschrift mit kostbaren Miniaturen griechischer Herkunft.

Swoboda, Altchristl. Funde in Österreich (RQS 1888, S. 87 ff.; eine altchristliche in Silber getriebene Pyxis aus dem „südlichen Österreich", jetzt im Wiener Antikenkabinett). Über die Genesisminiaturen im II. Teil.

Im österreichischen Küstengebiete haben jüngere Forschungen in Istrien und Dalmatien zu der geringen Zahl bisher bekannter Denkmäler — darunter die Basiliken in Grado und Parenzo und das Baptisterium in Aquileja — wertvolle Bereicherungen gefügt. Der wichtigste Punkt ist zur Zeit die Ruinenstätte des in der Völkerwanderung untergegangenen Salona in Dalmatien, wo neben zahlreichen Gräbern, Inschriften und Sarkophagen ein Baptisterium und eine umfangreiche Cömeterialbasilika aufgedeckt sind.

Über die Bauten Mothes und Cattaneo in den unter n. 13 angeführten Schrr. Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale Dalmatiens (Jahrb. d. k. k. Centr.-Komm. V. Wien 1861, S. 244 ff.; separat in neuer Auflage 1884). Jelič, Bulič, Rutar, Guida di Spalato e Salona. Zara 1894. Jelič, Das Cömeterium von Manastirine zu Salona u. der dortige Sarkophag des Guten Hirten, Rom 1891 (S. A. a. d. RQS V). Die bei Gelegenheit des ersten allgem. Kongresses für christl. Archäologie in Spalato 1894 veröffentlichten Ephemeris Salonitana, Ephemeris Spalatensis, Ephem. Bihačensis (Zara 1894 apud Lucam Vitaliani et filios) — Bullettino di storia ed archeologia Dalmata (Spalato, seit 1878).

Christliche Altertümer in den Museen zu Aquileja (Majonica, Wegweiser durch das k. k. Staatsmuseum zu Aquileja 1884), Triest, Zara (S. Donato), vor allem Spalato (darüber d. angeführte Guida di Sp. e Sal.).

Bosnien und Herzegowina. Seit der österreichischen Okkupation hat sich in diesen Gebieten eine lebhafte archäologische Thätigkeit entwickelt, welche bisher auch einzelne altchristliche Bauten oder solche Denkmäler festgestellt hat, welche der altchristlichen Zeit nahe liegen.

Hörnes, Altertümer der Hercegovina (Sitzungsberichte der k. k. Ak. d. Wissensch. Wien. Bd. 97. 99). — Wissenschaftl. Mitt. aus Bosnien u. der Hercegovina. I. Wien 1893. II. 1894.

13. Italien.

Notizie degli scavi di antichità. Rom 1876 ff. (umfasst auch die christl. Funde). — De Rossi, Bullettino di archeologia cristiana (1863—94), seitdem Nuovo bullett. di arch. crist. Armellini, Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia. Rom 1893. Raff. Cattaneo, L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa, Venezia 1888. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien, I. Jena 1884.

Die erste Stelle nimmt Rom ein. Die zahlreichen römischen Cömeterien bieten eine Fülle von Denkmälern vom Ende des ersten Jahrhunderts bis zum Ausgange der altchristlichen Zeit: Malereien, Skulpturen, Bauten, Kleinkunst; sie selbst beleuchten uns die ausgebildete Technik der cömeterialen Architektur. Ein Teil dieser nach vielen Seiten hin wertvollen Anlagen ist ausgegraben, darunter der umfangreiche Komplex von S. Callisto an der Via Appia; der grössere harrt noch der vollständigen Ausräumung. Die ältere Kirchenbaukunst ist durch hervorragende Beispiele vertreten, nicht minder die Mosaikmalerei. Fast kein Stück der altchristlichen Kunstthätigkeit, mochte dieselbe besonderen kirchlichen oder allgemeineren religiösen Bedürfnissen dienen, ist durch Monumente unbezeugt geblieben.

Platner, Bunsen, Gerhard u. Röstell, Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart u. Tübingen 1830ff., 3 Bde. De Rossi, Roma sotterranea cristiana I—III. Rom 1864—1877. Kraus, Roma sotterranea, 2. Aufl. Freiburg 1879. Roller, Les catacombes de Rome, 2 Bde. Paris 1879. 1881. Bunsen, Die Basiliken des christl. Rom. München 1842. De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma. Rom 1873ff.

Sammlungen: im Lateranmuseum (Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, Leipzig 1890); im Museo Kircheriano (Victor Schultze, Archäol. Studien VIII: Die altchristl. Bildwerke des Museo Kirch.); in der vatikanischen Bibliothek das Christliche Museum (zumeist Kleinkunst. — De Rossi, Incrementi del museo sacro della bibl. Vat. durante il pontificato di Leone XIII. Rom 1893) und Miniaturen (Beissel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg 1893); im deutschen Campo Santo (De Waal in RQS 1892, S. 9ff.); in der Propaganda und einzelnes in Privatbesitz.

In der näheren Umgebung Roms sind an verschiedenen Orten Grabstätten geringeren Umfanges und in Ruinen liegende oder verbaute altchristliche Basiliken nachgewiesen; doch fehlt in Beziehung auf letztere zuweilen die volle Gewissheit. Auch Skulpturen und kleinere Gegenstände (Terracotten, Bronzen u. s. w.) sind vorhanden.

Bezüglich der Gräber s. Armellini a. a. O. u. Kraus, R. S. S. 553ff.: Die suburbicarischen Katakomben. Barnabei, Ancient cemeteries in the Abruzzi (Academy 1882 n. 514, S. 180f.). Stevenson, Das Cömeterium der hl. Christina in Bolsena (RQS 1888, S. 327ff.). De Rossi, I monumenti antichi cristiani nel territorio dei Capenati (B. Cr. 1883, S. 115ff.). Über die Bauten: Kraus, R. E. I. Artt.: Basilika u. Centralbau, sowie Cattaneo u. Mothes.

Im Süden folgt zunächst Neapel mit den durch Architektur und Malerei wichtigen Katakomben von S. Gennaro dei Poveri, deren Anfänge in das erste Jahrhundert zurückreichen, und altchristlichen Bauwerken. Nola hat noch erhebliche Reste der eifrigen Bauthätigkeit des Bischofs Paulinus, Nocera dei Pagani eine Taufrotunde, Prata eine Cömeterialbasilika und Gräber. In Sicilien überwiegen die Grabanlagen; zu nennen ist in erster Linie S. Giovanni bei

Syrakus. Neuerdings sind verschiedene weitere Entdeckungen gemacht. Sonst sind in Sicilien zur Zeit altchristliche Denkmäler noch selten und, mit Ausnahme eines Sarkophags im Museum zu Syrakus, von geringer Bedeutung. Der kleine Kreis der altchristlichen Miniaturen ist durch den wertvollen Fund einer illustrierten Evangelienhandschrift des fünften bis sechsten Jahrhunderts in Rossano in Calabrien bereichert worden.

Victor Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877. De Rossi, L'abside dell' antica basilica di S. Giorgio Maggiore in Napoli, Neapel 1881; B. Cr. 1880, S. 144 ff.

Holtzinger, Die Basilika des hl. Paulinus zu Nola (Zeitschr. f. bild. Kunst 1885, S. 135 ff.). Tagliatela, Dell' antica basilica e della catacomba di Prata, Neapel 1878; dazu mein Bericht bei Kraus, R. S., S. 607. Ebend. a. dems. O. S. 602 u. 609 über Grabanlagen bei Castellamare u. in Nola. Vict. Schultze, Archäol. St. IV: Die Katakomben von Syrakus. — Christl. Kunstbl. 1879, S. 58 ff. Salinas, Ricordi di Selinunte cristiana, Palermo 1882; Notizie degli scavi di antichità 1893 Juli u. September. — Über einen syrak. Sarkophag Bull. della comm. di antich. di Sicilia 1872, S. 22 ff.; Gazette archéol. 1877, S. 157 ff.; Revue archéol. 1877, XXXIV, 353 ff. — Über eine Lampe aus Selinunt Christl. Kunstbl. 1888, S. 138 f.

Gebhardt u. Harnack, Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880.

Im übrigen Italien ragt als Heimstätte christlicher Denkmäler Ravenna hervor mit Basiliken und Centralbauten, Mosaiken und Sarkophagen. Auf diesem Boden vorzüglich hat sich die griechische Kunst im Abendlande heimisch gemacht. Mailand besitzt eine stattliche Sarkophagreihe und eine Anzahl Diptychen, denen sich in Brescia die bekannte Lipsanothek anreiht. Ein unterirdisches Cömeterium finden wir in Chiusi, ein ausgedehntes oberirdisches Gräberfeld in Portogruaro (Julia Concordia), Sarkophage ausser in Ravenna und Mailand in Pisa, Verona und sonst. Doch liegt die archäologische Bedeutung des mittleren und oberen Italiens in den Bauten. Kleinere Gegenstände christlichen Ursprungs besitzen fast sämtliche grössere Sammlungen. Als Besitz der Laurenziana in Florenz ist noch besonders anzumerken die syrische Handschrift des Rabula vom Jahre 586 mit Miniaturen.

Unter den Inseln hat Sardinien einiges aufzuweisen.

v. Quast, Die altchristl. Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842. Rahn, Ein Besuch in Ravenna (Jahrb. f. Kunstwissensch., her. v. A. v. Zahn, Leipzig 1868; auch separat). Ricci, Ravenna, Ravenna 1878. J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878.

Die plastischen Denkmäler in Mailand und Brescia bei G. V; dazu Odorici, Antichità cristiane di Brescia, Brescia 1845 ff. Chiusi u. Portogruaro bei Kraus u. Armellini a. a. O. Mothes u. Cattaneo a. a. O. Eitelberger, Cividale

in Friaul 1857; zu dem syr. Codex d. Laurenz. G. III, 128 ff. Monza ebend. VI, 42 ff. Sardinien: Spano, Catalogo della sua raccoltà archeol. Sarda, Cagliari 1860 ff., 2 Bde. — Bullettino archeol. Sardo.

14. Frankreich. Der Besitz des Landes an Denkmälern ist gering. Abgesehen von einigen, in späteren Umbauten erhaltenen Resten altchristlicher Architektur und verschiedenen Erzeugnissen der Kleinkunst, die sich in den Sammlungen finden, kommt wesentlich nur eine Anzahl von Sarkophagen des vierten bis siebenten Jahrhunderts in Betracht, die in der Mehrheit Arles angehören und zwar der dortigen offenen Begräbnisstätte.

Inventaire générale des richesses d'art de la France. Monuments religieux. Paris 1886 ff. Lecoy de la Marche, Saint Martin et ses monuments. Tours 1881. Chevallier, Les fouilles de Saint-Martin de Tours. Tours 1888. Roller, L'hypogée-martyrium de Poitiers (Revue archéol. 1881, XLI, 165 ff.).

Le Blant, Études sur les sarcoph. chrét. ant. de la ville d'Arles. Paris 1878; Les sarcophages chrét. de la Gaule. Paris 1886.

Verschiedenes: Tourret, Notes sur quelques objets d'antiquité chrét. existant dans les musées du midi de la France (Revue archéol. 1883, I, 46 ff. Über die indirekt in Betracht kommenden merovingischen Cömeterien s. das Verzeichnis von Bertrand in Revue archéol. 1879, XXXVIII, 193 ff.; 1880, XXXIX, 285 f.). Einschlägige Litteratur angegeben bei Le Blant a. a. O. und Les inscriptions chrétiennes de la Gaule antér. au VIIIe siècle. 2 Bde. Paris 1856 ff.; Supplementband 1892. Einzelnes im Louvre und bes. in den Museen zu Arles und Marseille.

15. Spanien. Die altchristliche Kunst ist hier fast nur durch Sarkophagreliefs vertreten.

Amador de los Rios, El arto latino-bizantino en España, Madrid 1861. Fernand. Guerra y Orbe, Inscription y basilica del siglo V en lo termino de Loja (vgl. B. Cr. 1878, S. 37 ff.); Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid, Berlin 1862 a. a. O.; die Sarkophage G. V, Verzeichnis am Schlusse; B. Cr. 1888, S. 87 f.

Eingehende Litteraturangaben bei Hübner, Bibliographie d. klass. Altertumswissensch., 2. Aufl., S. 282 ff. Doch weiss ich nicht, ob und wie weit die älteren christlichen Denkmäler in dieser Litteratur berücksichtigt sind.

16. Deutschland. Altkirchliche Bauten fehlen. Dagegen hat Trier ein unterirdisches und mehrere oberirdische Cömeterien; letztere, wie es scheint, auch in Köln. Den einzigen altchristlichen Sarkophag besitzt Trier. Kleinere Gegenstände (Gefässe, Goldgläser, Lampen, Bronzen) hat das Rhein- und Moselgebiet zahlreich geliefert; sie finden sich in den einzelnen Sammlungen.

v. Wilmowsky, Archäol. Funde in Trier und Umgegend. — F. X. Kraus, Die altchristl. Inschriften der Rheinlande, Freiburg 1890, enthält wertvolle Litteraturnachweise. Ebner, Die ältesten Denkmale des Christentums in Regensburg (RQS 1892, S. 154 ff.). Endres, Der Gute Hirt im städtischen Museum zu Augsburg (ebend. S. 114 ff.). Berichte in d. „Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden

im Rheinlande" (seit 1842) und in dem vom Germanischen Museum herausgegebenen „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", (seit 1884: „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums").

Einzelnes in den Sammlungen zu Trier, Mainz, Köln, Karlsruhe, Berlin, Arolsen u. s. w.

17. England. Das Christentum ist in Britannien im Altertume zu kräftiger Entfaltung nicht gekommen. Die politischen und socialen Verhältnisse hielten die Entwickelung zurück. Feindliche Invasionen und endlich die Okkupation heidnischer Völker trafen mit ihren verwüstenden Wirkungen auch die kirchlichen Denkmäler, ja diese vor allem. So sind die monumentalen Zeugnisse geringfügig, in der Hauptsache Mosaikpavimente.

S. die Zusammenstellung bei Haddan and Stubbs, Councils and ecclesiastical documents relating to Great Britain and Ireland I, 38 ff. Oxford 1869. Dazu Hübner, Inscript. Brit. christ. Berlin 1876. Am wertvollsten die Villenpavimente in Trempton (Dorsetshire) und Horkstow (Lincolnshire). Zahlreiche Gegenstände christlicher Kleinkunst im Britischen Museum und im South Kensington Museum.

18. Nordafrika. Nachdem in neuerer Zeit durch die eifrige und planmässige Arbeit französischer Forscher das einst blühende Gebiet der nordafrikanischen Kirche in wachsendem Umfange archäologisch untersucht wird, ist ein erstaunlicher Reichtum von Denkmälern hervorgetreten. Kirchliche Bauten verschiedener Gattung, Mosaiken, Skulpturen, zahlreiche Gegenstände religiösen oder weltlichen Gebrauchs, darunter eine überraschende Fülle von Lampen, bilden einen Komplex, der für die christliche Archäologie schwer in die Wage fällt und der an Wert gewinnt, da er sich fortdauernd weitet.

Th. Schwarze, Untersuchungen über die äussere Entwickelung der afrikan. Kirche mit besonderer Verwertung der archäol. Funde, Göttingen 1892. De la Blanchère, Voyage d'étude dans une partie de la Maurétanie Césarienne (Archives des miss. scient. et litt. 1883. 3. série X, 1 ff.). Saladin, Mission faite en Tunisie (ebend. 1887. XIII, 1 ff. — Nouv. Arch. 1892, II, 377 ff.). De Sainte-Marie, La Tunisie chrétienne. Lyon 1878. — Über Lampen aus Karthago Delattre in Revue de l'art chrét. 1890—1894. Die Litteratur ist umfangreich und zerstreut.

Revue africaine. — Annuaire de Constantine. — Bulletin des antiquités africaines. — Les missions catholiques u. a. Museen in Algier, Constantine, Oran (De la Blanchère, Musées et collections archéol. de l'Algérie et de la Tunisie I—IV. Paris 1891—1893).

ERSTER TEIL.

Die kirchliche Baukunst.

§ 6.

Der allgemeine Entwickelungsgang.

Die kirchliche Baukunst verdankt ihr Dasein dem Bedürfnisse und der Eigenart des kirchlichen und religiösen Lebens der Christenheit. Daher ist nur von hier aus ihr Verständnis zu gewinnen. Ebenso findet in diesen Beziehungen das Vorwalten praktischer Motive seine Erklärung.

Zunächst galt es, das Erfordernis eines geeigneten Raumes für die gottesdienstlichen Versammlungen zu befriedigen. Denn im Unterschiede von den Heiligtümern der heidnischen Religionen, welche sich als Haus des Gottes von der feiernden Menge abschlossen, ist das christliche Kultusgebäude ausschliesslich als Gemeindehaus *(ἐκκλησία)* gedacht, in welchem vor und durch die Versammlung die gottesdienstlichen Handlungen sich vollziehen.[1]) Fast drei Jahrhunderte hindurch genügte dieses Haus, um die ganze Summe dieser Akte in sich abspielen zu lassen. Als aber die Kirche von dem Staate Freiheit der Existenz gewann, überschritt ihre Bauthätigkeit das enge Gebiet und stellte sich erfolgreich in den Dienst neu aufkommender oder kräftiger sich Geltung verschaffender Verhältnisse. Der Märtyrerkultus nimmt in dieser Gruppe die erste Stelle ein. Auch das Mönchtum, die zahlreichen wohlthätigen Stiftungen, die monumentale Liebhaberei in der Form privater oder öffentlicher Gedächtnis-

[1]) Minucius Felix, Oct. c. 32: templum quod ei. (scl. Deo) extruam, cum totus hic mundus ejus opere fabricatus eum capere non possit? Et cum homo latius maneam, intra unam aediculam vim tantae majestatis includam? Derselbe Gedanke häufig in der altchristlichen Litteratur; später wird er verdunkelt, indem vom Altarsakrament aus eine dem Paganismus sich nähernde Auffassung sich durchsetzt, wonach ecclesia = domus Dei im eigentlichen Sinne.

bauten erhoben Ansprüche. Zugleich fällt damit die einseitige Vorherrschaft der Nützlichkeit. Selbstbewusstsein, Ruhmesbegierde und Luxus forderten ihren Tribut und erlangten eine enge, reiche Verbindung der Architektur mit den dekorativen Künsten. So scheiden sich scharf die vorkonstantinische und die nachkonstantinische Periode der kirchlichen Baukunst.

Die ältere Entwickelung lässt sich nicht mehr deutlich machen, da die Quellen die Forschung im Stich lassen. Indes was sich von ihr erkennen lässt, zeigt sie einfach nach Inhalt und Umfang. Noch am Anfang des vierten Jahrhunderts hatte die grosse und angesehene Christengemeinde in Alexandrien, dem Rom des Ostens, nur kleine, unansehnliche Kirchen. [1]) In Ravenna behalf sich die christliche Gemeinde bis über die Mitte desselben Jahrhunderts mit „Hütten", wie ihre gottesdientlichen Häuser einmal abschätzig genannt werden.[2]) Bewegung und Fortschritt sind zu spüren, aber es fehlte die Freiheit, welche grosse Pläne entwerfen und durchführen liess, denn das Christentum stand in Argwohn und Rechtlosigkeit dem Staate gegenüber. Kaum sind diese Schranken gefallen, so sind auch Unternehmungslust und grosse Gedanken da, und beiden entspricht der Erfolg.

Der erste Kaiser, welcher der Kirche Rechtssicherheit gab und die vielhundertjährige Verbindung des Staates mit der alten Religion zerriss, Konstantin der Grosse, war ein eifriger Bauherr. Zahlreiche Kirchen entstanden unter seiner Anregung und mit staatlicher Beihilfe.[3]) Die Verpflichtung zu Tempelbauten, welche die heidnischen Cäsaren als ein Stück ihres kaiserlichen Berufes ansahen, und welche z. B. in dem Testament des Augustus einen glänzenden Ausdruck gefunden hatte, erbte sich auf die neue Cäsarenreihe in anderem Gewande fort. Unter den Nachfolgern Konstantins zeichneten sich darin besonders Theodosius II. (408—450), noch mehr und am meisten Justinian (527—565) aus. Die erstaunliche Bauthätigkeit dieses letzteren liess Kirchenbauten in einer Zahl erstehen, welche weder vorher noch nachher ein christlicher Herrscher erreicht hat. In Byzanz wurden erbaut oder umgebaut Hagia Sophia, Hagia Irene, Hagia

[1]) Athanas., Ad Constant., c. 15. 16. 17.

[2]) Agnellus, Lib. Pont. eccl. Rav. (Mon. germ. hist. Script. rer. Lang. et Ital., Hannover 1878). Vita S. Ursi († 396): iste primus hic initiavit templum construere Dei, ut plebs christianorum, quae in singulis teguriis vagabat, in unum ovile piissimus collegeret pastor.

[3]) Euseb., De vita Const. III, 29 ff.; IV, 58 ff. Dazu meine Quellenuntersuchungen zur Vita Constantini des Eusebius (Zeitschr. f. Kirchengesch., Bd. XIV, S. 524 ff.). Ferner Cod. Theod. XIII, 4, 2 (Exemptionen an Architekten, Maler, Bildhauer, Mosaicisten); 4, 1.

Anna, die Apostelkirche, die Michaelkirche, drei Marienkirchen, ferner Kirchen oder Kapellen zu Ehren der heiligen Paulus und Petrus, Sergius und Bacchus, Akacius, Platon, Mocius, Thyrsus, Theodorus, Thekla, Theodota, Agathonicus. Ebenso entstanden an dem anliegenden Meeresufer zahlreiche Kirchengebäude. Ephesus erhielt jetzt an Stelle der baufällig gewordenen Grabeskirche des Apostels Johannes einen Prachtbau, dessen mächtige Trümmer heute noch die Stätte bedecken. Auch Jerusalem und seine Umgebung wurden durch Kirchen und Klöster bereichert. Bis tief nach Westen drang die Bauthätigkeit Justinians, bis nach Gades. Das kirchenreiche Karthago gewann einen neuen Zuwachs, und in Leptis Magna sah man nicht weniger als fünf Kirchen erstehen, darunter die der Theotokos geweihte Hauptkirche.[1])

Mit dem Staate wetteiferten die Bischöfe. Es galt als ein Ruhm, glänzende Bauten aufzurichten.[2]) Der rasche Zusammenbruch des Heidentums im Verlaufe des vierten Jahrhunderts hielt auf dieser Linie eine andauernde Bewegung fest. Meistens liessen sich antike Heiligtümer nur notdürftig in Kirchen umwandeln;[3]) überdies erschwerten religiöse Bedenken den Schritt. Daher musste mit neuen Kirchen das gewonnene Terrain gesichert werden, und das Ansehen der siegreichen Religion duldete nicht, sie unansehnlich zu bauen. In Alexandrien wurde schon unter Konstantius (gest. 361) eine grosse Hauptkirche errichtet, weil die wenige Dezennien vorher von dem Bischof Theonas erbaute geräumige Kirche nicht mehr ausreichte.[4]) Zahlreiche Bauten überzogen rasch das Land, oder in den verödeten Heiligtümern siedelte sich der christliche Kultus an. Unzählige Klöster kamen dazu. Konstantinopel zählte in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vierzehn Kirchen neben zahlreichen Kapellen und Oratorien.[5]) Die mächtige Metropole von Syrien, Antiochien, hat um jene Zeit darin kaum zurückgestanden.[6])

Ein lehrreiches Bild städtischer kirchlicher Baugeschichte des Orients gewährt die auf archivalischen Quellen ruhende Chronik von Edessa.[7]) Hier bestand schon vor 201 ein eigentliches Kirchengebäude, welches in der grossen Überschwemmung jenes Jahres zer-

[1]) Die wichtigste, aber nicht die einzige Quelle ist Prokopius, De aedificiis.

[2]) S. oben S. 11.

[3]) Meine Gesch. d. Unterg. d. griech.-römischen Heidentums II, 167. 171. 184. 212 f., 229 f. u. s. w.; auch Bd. I.

[4]) Athan., Ad. Const. c. 15.

[5]) Notitia dignitatum ed. Seeck Berol. 1876. S. 227 ff.

[6]) Meine Gesch. d. Unterg. d. griech.-röm. Heident. II, 260 ff.

[7]) Ich benutze Ausgabe und Übersetzung von Hallier, Untersuchungen über die edessenische Chronik, Leipzig 1892.

stört wurde. Man hat wohl in der Eile einen notdürftigen Ersatzbau geschaffen, der sich bald als unzureichend erwies. Die eigentliche kirchliche Baugeschichte beginnt daher erst mit dem Jahre 313 und verläuft in folgender Weise:

313 Beginn des Baues der Hauptkirche durch den Bischof Kûnê, Vollendung durch den Nachfolger Saad.
324 Erbauung des Friedhofs.
326/28 Vergrösserung der Hauptkirche durch einen Anbau an der Ostseite.
345/46 Kapelle der Bekenner im Südwesten der Stadt.
369/70 Das grosse Baptisterium.
379 Kapelle des Mar Daniel (später Mar Domitios).
409 Kapelle des Mar Barlâhâ.
411/12 Kapelle des Mar Stêfânôs, welche vordem Bethaus der Juden (? wohl Audianer) gewesen, auf Befehl Theodosius' II.
435 Kapelle der Apostel (ursprünglich die „neue Kirche").
448 Restauration oder Neubau des Presbyteriums in der Hauptkirche.
457 Märtyrerkapelle im Hospital der Aussätzigen.

In Syrien sind erst in neuerer Zeit durch günstige Umstände erhaltene altchristliche Bauten hauptsächlich des fünften Jahrhunderts hervorgetreten, welche eine überraschende Kunde einer hochentwickelten Kunst zu uns brachten.[1]) Und diese ist nicht nur gepflegt im Schoosse der griechisch-syrischen christlichen Kultur, sondern auch die Ghassanidenkönige, welche das südliche Syrien mit arabischen Stämmen besetzten, wurden eifrige Bauherren.[2])

Das Abendland stand im allgemeinen zurück. Der materielle Rückgang des Landes, die unsichere Lage, festere und breitere Massen des Heidentums hemmten die freie Entfaltung der Baukunst. Von der Welthauptstadt abgesehen, hat daher nur eine Stadt erfolgreich mit dem Orient gewetteifert und auch nur darum, weil der kulturlebendige Osten sie in seinen Einfluss zog, Ravenna. Galla Placidia, die Tochter des grossen Theodosius, hat in ihrem wechselvollen Leben es dennoch vermocht, hier eine schon vorhandene bauliche Bewegung kräftig zu fördern, und die ostgotische Herrschaft setzte diese Tradition fort und übergab sie der Folgezeit. So hat

[1]) De Vogüé, Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle, Paris 1865—1877, nebst 151 Tafeln.

[2]) Vgl. die Mitteilungen des Hamze el Isfahâni, Ausg. von Gottwaldt, Leipzig 1844, VII, und Abûl 'l Fedâ's Hist. anteislam. ed. Fleischer, Leipzig 1861, S. 128.

die einsame Stadt im fünften und sechsten Jahrhundert sich mit zahlreichen kirchlichen Gebäuden, Basiliken und Centralanlagen, geschmückt, unter denen mehrere hervorragend sind, und die als Ganzes gefasst im Abendlande eine kunstgeschichtlich wertvolle, eigenartige Gruppe bilden.[1])

Eine besondere Stellung nimmt Rom ein. Noch ehe Konstantin den Usurpator Maxentius am Pons Milvius niederwarf und das „heilbringende Zeichen", das Kreuz, in der ihm freudig sich aufthuenden Stadt aufrichtete, gab es dort eine starke christliche Bevölkerung und einen von hohen Ansprüchen erfüllten Episkopat. Indes, wie friedlich auch im allgemeinen die Lage der römischen Christenheit seit der neronischen Vergewaltigung fast zweieinhalb Jahrhunderte hindurch gewesen war, so lagen hervorragende Kirchenbauten doch ausserhalb jedes verständigen Wagens.[2]) Jetzt kamen sie um so schneller. Zu den kleinen Basiliken in und vor der Stadt reihten sich schon im vierten Jahrhundert die grossen monumentalen Bauten über dem Petrus- und dem Paulusgrabe, die Basilica Constantiniana (Laterankirche), die Basilica Liberiana (S. Maria Maggiore), von anderen stattlichen Werken zu schweigen. In grossen Dimensionen erstanden hier an der Stätte des mächtigsten Bistums des Westens, auf dem Boden der Welthauptstadt stolze Bauten, redende Zeugnisse vergangenen Glanzes und vorhandenen Selbstbewusstseins.[3]) Ein brennender Märtyrereifer führte die Baukunst sogar in die unterirdischen Ruhestätten der Toten, damit dort Kapellen und Basiliken erständen. Die Baulust der römischen Bischöfe griff auch über die Bannlinie der Stadt hinaus; so liessen sie in Ostia, Capua, Albano, Tibur bauen. Überhaupt dürfen die unmittelbaren Anregungen des einflussreichen Roms und das Vorbild seiner von den zahlreichen Besuchern der märtyrerreichen Stadt geschauten Basiliken nicht gering veranschlagt werden. So lässt sich in Gallien die Einwirkung der römischen Kirchen deutlich erkennen.

In Neapel erbaute der Bischof Severus (um 390) allein vier Basiliken und ein Kloster,[4]) in Nola in Campanien bethätigte der

[1]) Neben den Denkmälern selbst ist die Hauptquelle der Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis des Agnellus.

[2]) Wenn Optatus v. Mileve (De schism. Donat. II, 4) in der zweiten Hälfte des 3. Jahrh. in Rom mehr als 40 Basiliken ansetzt, so ist das nichts als ein unzuverlässiger Rückschluss aus seiner Zeit, d. h. etwa 100 Jahre nachher.

[3]) Liber Pontificalis a. v. Oo. Dazu p. 140 ff. der Einleitung in der Ausgabe von Duchesne (I. Paris 1886). Die Baugeschichte der meisten Basiliken ist dunkel.

[4]) Gesta episcoporum Neapol. I. (Mon. Germ. hist. Script. Lang. et Ital.) Im 6. Jahrh. werden als baueifrige Bischöfe genannt Victor, Stephanus, Pomponius, Johannes.

frühere Konsular und Weltmann, der Bischof Paulinus in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ein lebhaftes Interesse an Bau und Ausschmückung der Kirchen, allerdings nicht sowohl als Kunstliebhaber denn als eifriger Gläubiger, welcher seine Lust darin fand, den Ruhm Gottes, Christi und der Märtyrer durch Bauten, Bildwerke und Inschriften kund zu machen.[1])

In Gallien, in Tours weihte im Jahre 472 der Bischof Perpetuus über dem Grabe des heiligen Martin eine Kirche, deren Masse im Abendlande vielleicht nur hinter den römischen Basiliken zurückblieben. Die fränkische Kirchengeschichte Gregors von Tours (gest. 594) zeigt das Land im Besitz zahlreicher Kirchen und Klöster.[2])

Eine abendländische Parallele zu dem Kirchenbauverzeichnis der Chronik von Edessa haben wir in Gregors von Tours Hist. eccl. Franc. X, 31 (Ausg. in d. Monum. Germ. hist. Script. rer. Merov. I, 1). Auf Grund offenbar urkundlicher Quellen berichtet derselbe über die kirchliche Bauthätigkeit der Bischöfe von Tours in folgender Weise:

Litorius (ordiniert anno imperii Constantis primo): hic aedificavit ecclesiam primam infra urbem Turonicam. Es war kein Neubau, sondern „ex domo cujusdam senatoris basilica facta est".

Martinus (Nachfolger des Vorigen, gest. 400): in monasterio vero, qui nunc Major dicitur, basilicam in honore sanctorum apostolorum Petri et Pauli aedificavit. In vicis quoque, id est — folgen Namen von sechs Ortschaften — destructis delubris baptizatisque gentilibus ecclesias aedificavit.

Bricius (Nachfolger des Vorigen): hic aedificavit basilicam parvulam super corpus beati Martini. Hunc ferunt instituisse ecclesias per vicos, id est — folgen fünf Namen.

Eustochius (Nachfolger): hunc ferunt instituisse ecclesias per vicos — folgen vier Namen. Aedificavit etiam ecclesiam infra muros civitatis, in qua reliquias sanctorum Gervasi et Protasi martyris condidit.

Perpetuus (Nachfolger, wie sein Vorgänger aus senatorischem Geschlechte und begütert): hic submota basilica, quam prius Bricius episcopus aedificaverat super sanctum Martinum, aedificavit aliam ampliorem miro opere, in cujus absida beatum corpus ipsius venerabilis sancti transtulit. — Hic aedificavit basilicam sancti Petri, in qua cameram basilicae prioris posuit... Basilicam quoque sancti Laurenti monte Laudiaco (d. i. Montlouis, dép. Indre-et-Loire) ipse construxit. Hujus tempore aedificatae sunt ecclesiae in vicis, id est — folgen fünf Ortsnamen.

Volusianus (Nachfolger, senatorisch und begütert): hujus tempore .. basilica sancti Johannis ad Majorem monasterium.

Unter den nächsten vier Nachfolgern wird nur ein Klosterbau erwähnt. Dann Ommatius (de senatoribus civibusque Arvernis, valde dives in praediis): ipse exaltavit ecclesiam infra muros urbis Turonicae sanctorum Gervasi et Protasi reliquiis consecratam .. Hic coepit aedificare basilicam sanctae Mariae infra muros, quam imperfectam reliquit.

---

[1]) Vgl. Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte, S. 147 ff. Eine gründliche kritische Feststellung fehlt noch.

[2]) Lecoy de la Marche, S. Martin de Tours et ses monuments, Tours 1881.

Injuriosus (dritter Nachfolger): hic peraedificavit ecclesiam sanctae Mariae .. Hujus tempore et basilica sancti Germani aedificata est.

Eufronius (dritter Nachfolger des Vorhergehenden): Wiederherstellung eines Teiles der durch Brand zerstörten Kirchen von Tours. Neubau der Basilica S. Vincenti, ebenso Errichtung von Kirchen in drei vici.

Gregorius (573—594): baptisterium ad ipsam basilicam (d. hl. Martin) aedificare praecepi .. In multis vero locis infra Turonicum terminum et ecclesias et oratoria dedicavi. Wiederherstellung der Basilika des heiligen Martin.

Diese Baugeschichte umfasst einen Zeitraum von ungefähr 250 Jahren. — Von dem Bischofe Dalmatius in Rutena (Rodez) weiss derselbe Schriftsteller (V, 46) bezeichnend zu erzählen: ecclesiam construxit, sed dum eam ad emendationem saepius distruit, inconpositam dereliquit. Auch die übrigen Schriften Gregors enthalten zahlreiche Mitteilungen über kirchliche Bauten.

Im Gebiete der alten nordafrikanischen Kirche sind neuere Nachforschungen auf zahlreiche und beachtenswerte Trümmer von Kirchen und Kapellen gestossen. In Karthago selbst ist eine ganze Reihe von kirchlichen Bauwerken litterarisch überliefert.[1]) Man durfte aber auch von vornherein annehmen, dass das intensive kirchliche Leben dieser Landschaften auch an diesem Punkte sich erfolgreich bethätigt habe.

Die religiöse und kirchliche Katholicität und vorzüglich die relative Einheit des Kultus in älterer Zeit begründen die Gemeinsamkeit des Typus der über die Christenheit hin zerstreuten Basiliken. Doch ebenso deutlich sind in diesem Gesamtbilde die trennenden Linien erkennbar. Zwei Gruppen heben sich voneinander ab, die lateinische und die griechische. Diese umfasst das grössere Gebiet: von Hellas über Thessalonich bis zum fernsten Osten, südlich Palästina und Ägypten, im Westen Nordafrika. Die Zugehörigkeit dieser letzteren Provinz zur griechischen Gruppe ist baugeschichtlich mit Sicherheit festzustellen. Die lateinische Gruppe beherrscht das übrige Abendland, ausgenommen Ravenna und benachbarte Gebiete (Grado, Torcello, Parenzo)[2]) und wahrscheinlich auch Dalmatien und Bosnien. Die wichtigsten Differenzen bestehen in der Anordnung der kultischen Hilfsräume, in der Chorform und in der Gestaltung des Vorraums.[3])

Der Zusammenhang Ravennas mit dem Osten versteht sich aus seiner Geschichte, die Stellung Nordafrikas aus alten, übrigens naheliegenden historischen Beziehungen nach dem Orient, von

[1]) Alex. Schwarze, Untersuchungen über d. äuss. Entw. d. afrik. Kirche, S. 34 ff. Leider fehlen noch zusammenfassende Forschungen, und von dem einzelnen ist vieles ungenügend festgestellt.

[2]) Die Grundrisse bei Cattaneo, L'architettura in Italia, S. 48, 53, 263.

[3]) Die Nachweise im systematischen Teile.

woher, wie man annehmen muss, diesem Lande das Christentum gekommen ist.[1])

Grösser als die Verschiedenheit blieb stets die Einheit. Jedoch im Zeitalter Justinians beginnt der Osten, der auch kirchlich und theologisch sich mehr und mehr dem Westen entfremdet hatte, eine Bauweise gleichsam als charakteristisches Merkmal seiner staatlichen und kirchlichen Eigenart mehr und mehr zu pflegen, welche die Verbindung zerreisst: auf byzantinischem Boden stellt sich der Basilika der Centralbau entgegen und gewinnt ihr das Terrain ab. Seitdem verläuft im Abendlande die baugeschichtliche Entwickelung in Anknüpfung an die Basilika, in Byzanz im Schema des Centralbaues, doch nicht ohne Trübung.

Bei dem engen Zusammenhange zwischen Kultus und Architektur ist es wichtig, Inhalt und Verlauf jenes sich gegenwärtig zu halten. Die Grundzüge des christlichen Gemeindegottesdienstes im dritten Jahrhundert sind nach Ausweis der Quellen folgende:

Der Gottesdienst ist zweiteilig gestaltet. Der erste, homiletisch-didaktische Teil setzte sich aus Gesang, Schriftlesung, Predigt, Kirchengebet zusammen und war nach aussen in so fern aufgeschlossen, als mit gewissen Einschränkungen Katechumenen, Pönitenten und Ungläubige zugelassen wurden. An den Eingängen aufgestellte Diakonen wiesen den Eintretenden ihre Plätze an und sorgten überhaupt für Aufrechthaltung der Ordnung in der Versammlung. Der Gesang hatte eine einfache, recitative Form und bildete sich erst im vierten Jahrhundert reicher aus, was zur Folge hatte, dass dann geschulte Sänger (ψαλταί, cantores, schola cantorum) hervortraten, welche den Gemeindegesang führten und eigene Vorträge hielten. Auf den Gesang folgte die Schriftverlesung (ἀνάγνωσις, lectio), in grösseren Gemeinden vollzogen durch den Lektor (ἀναγνώστης, lector) und zwar von einem erhöhten Pulte (Tert.: in loco altiori). Daran schloss die Predigt (ὁμιλία, λόγος, sermo, tractatus) des Bischofs, welche dieser von seiner Cathedra aus hielt. Nach Beendigung derselben erhob sich die Gemeinde, um stehend das Kirchengebet anzuhören, das Antlitz nach Osten gewandt.

Damit erreichte der erste Teil des Gottesdienstes seinen Abschluss; die nichtgetauften Hörer und die Pönitenten wurden entlassen und die Gemeinde rüstete sich zur Feier der Eucharistie, des heiligen Gemeinschaftsmahles, zu welchem die Kommunizierenden Brod und Wein und zwar gewöhnliches Brod und gemischten Wein (κρᾶμα) nach der Sitte der Zeit selbst mitbrachten (προσφέρειν, προσφορά, offerre, oblatio). Der von dem Bischofe vollzogene Weiheakt war in der Hauptsache Lob- und Dankgebet (daher die Bezeichnung εὐχαριστία für die ganze Handlung), Bitte um gesegneten Empfang, Fürbitte für die Lebenden und die Entschlafenen; die historischen Einsetzungsworte und das Vaterunser bildeten den übrigen Inhalt der Handlung. Darauf teilten die Diakonen den einzelnen die Gaben zu. Der Rest blieb den Armen.

[1]) Von einer Christianisierung durch Rom wissen weder Tertullian, richtig verstanden, noch Cyprian; Augustin schliesst sie geradezu aus. Das Urteil Innocenz' I. und Gregors d. Gr. dagegen ist durch hierarchische Motive bestimmt (die Stellen bei Münter, Primordia eccl. Africanae, Hafniae 1829, S. 6. ff.). Die monumentalen Zeugnisse stehen auf Seiten der älteren zuverlässigen Überlieferung.

Vgl. Theod. Harnack, Der christliche Gemeindegottesdienst im apostolischen und altkath. Zeitalter, Erlangen 1854. H. A. Köstlin, Geschichte des christl. Gottesdienstes, Freiburg 1887. Die wichtigeren Quellen zusammengestellt bei Hering, Hilfsbuch zur Einführung in das liturgische Studium, Wittenberg 1888. Beachtenswertes Material bringt auch Hans Achelis, Die ältesten Quellen des orientalischen Kirchenrechts, Leipzig 1891 (Gebhardt u. Harnack, Texte und Untersuchungen zur Gesch. d. altchristl. Litt., 6. Bd.). Zur gallischen Sitte im fünften Jahrhundert sind die sorgfältigen Ausführungen von K. F. Arnold, Cäsarius von Arles, Leipzig 1894, S. 129 ff., einzusehen.

§ 7.

Die Basilika.

Zestermann, Die antiken und die christlichen Basiliken, Leipzig 1847. Messmer, Über den Ursprung, die Entwickelung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst, Leipzig 1854. Weingärtner, Ursprung und Entwickelung des christl. Kirchengebäudes, Leipzig 1858. Mothes, Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte, Leipzig 1865. J. P. Richter, Der Ursprung der abendländ. Kirchengebäude, Wien 1878. Vict. Schultze, Der Ursprung des christlichen Kirchengebäudes (Christl. Kunstbl. 1882). Kraus, Basilika in R. E. I, 109 ff. Dehio, Die Genesis der christlichen Basilika (Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. d. Wiss. 1882, II). Derselbe, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, Stuttgart 1892. Holtzinger, Kunsthistor. Studien, Tübingen 1886, I: Über den Ursprung des Kirchenbaues. Konr. Lange, Haus und Halle, Leipzig 1885. Crostarosa, Le basiliche cristiane, Roma 1892. Kirsch, Das christl. Kultusgebäude im Altertume, Köln 1893.

1. Die geschichtliche Entwickelung.

Die älteste Heimstätte des christlichen Kultus war das städtische Wohnhaus. Die judenchristliche jerusalemitische Gemeinde stand in dieser Beziehung in voller geschichtlicher Übereinstimmung mit den heidenchristlichen Gemeinschaften auf griechischem und römischem Boden. Wo überhaupt in der Kirche zum erstenmal eine Örtlichkeit religiöser Erbauung genannt wird, ist dieselbe das Obergeschoss eines Hauses.[1]) Doch mit der wachsenden Zahl der Gemeindemitglieder stellte sich die Notwendigkeit der Teilung ein. Wie man in Jerusalem mit dieser Notwendigkeit rechnen musste, so auch in allen grösseren Gemeinden, wie in Korinth, wo ausdrücklich in apostolischer Zeit mehrere gottesdienstliche Verbände bezeugt werden, in Rom, Ephesus, Kolossä, Laodicäa und sonst.[2]) Der Gedanke, den jüdischen Synagogen entsprechende gottesdienstliche Häuser aufzuführen, lag jener

---

[1]) Apostg. 1, 13; 20, 6 ff.

[2]) Apostg. 2, 46; Röm. 16, 16 (Korinth): *ἀσπάζονται ὑμᾶς αἱ ἐκκλησίαι πᾶσαι τοῦ Χριστοῦ*. — Röm. 16, 23 insbesondere genannt die Gruppe im Hause des Gajus; 1. Kor. 16, 19 (Ephesus) im Hause des Ehepaars Akylas und Priska; Philem. v. 2 (Kolossä); Koloss. 4, 15 (Laodicäa); Röm. 16, 15 (Rom).

auf die nahe Wiederkunft Christi gerichteten und den Äusserlichkeiten der Gottesverehrung abgeneigten Generation durchaus fern. Sie fand ihr Genüge an dem Worte: „Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.“[1])

Indes auf einer weiteren Stufe der Entwickelung wurde diese Zerstückelung als ein Missstand empfunden. In der That barg er Gefahren. Aus den gottesdienstlichen Gruppen konnten sich leicht und haben sich Faktionen entwickelt, welche den Bestand der Gemeinde bedrohten. Es ist nicht Zufall, dass derselbe Mann, Ignatius von Antiochien, welcher nicht müde wird, die Einheit der Gemeinde in Unterordnung unter die Vorgesetzten zu empfehlen, die Einheit der gottesdienstlichen Versammlung nachdrücklich fordert. Auch das allmähliche Hervortreten des monarchischen Episkopats und der ganze Zug nach Centralisation und fester Ordnung, welcher die nachapostolische Kirche stärker und stärker erfasste, drängte auf Aufhebung oder Einschränkung des kultischen Partikularismus. Schon in den neunziger Jahren des ersten Jahrhunderts treffen wir daher in Korinth den früheren Zustand nicht mehr an; es giebt dort nunmehr nur eine gottesdienstliche Gemeinschaft.[2]) In Kleinasien hat sich derselbe Umschwung vollzogen.[3]) Aber selbstverständlich boten sich in grossen Gemeinden unüberwindliche Schranken, da die Massen in einem einzigen Raume nicht unterzubringen waren, wie man z. B. von Rom annehmen muss.[4]) Ja, auch da, wo jene Centralisation durchgeführt wurde, konnte sie in vielen Fällen infolge des Anwachsens der Gemeinden nicht lange aufrecht erhalten werden. Andererseits musste die Auflösung der einheitlichen Organisation

---

[1]) Matth. 18, 20. Noch in späterer Zeit findet sich diese Grundanschauung ausgesprochen, z. B. bei Zeno von Verona I tract. XIV (De spirit. aedif. Dei) c. 2.

[2]) I. Clem. Rom. c. 34, 7: *καὶ ἡμεῖς οὖν, ἐν ὁμονοίᾳ ἐπὶ τὸ αὐτὸ συναχθέντες τῇ συνειδήσει, ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος βοήσωμεν πρὸς αὐτὸν ἐκτενῶς* u. s. w. — c. 40, 2 ff.: *τάς τε προσφορὰς καὶ λειτουργίας ἐπιτελεῖσθαι, καὶ οὐκ εἰκῇ ἢ ἀτάκτως ἐκέλευσεν γίνεσθαι, ἀλλ᾽ ὡρισμένοις καιροῖς καὶ ὥραις· ποῦ τε καὶ διὰ τίνων ἐπιτελεῖσθαι θέλει, αὐτὸς ὥρισεν . . ., ἵν᾽ ὁσίως πάντα γινόμενα ἐν εὐδοκήσει εὐπρόσδεκτα εἴη τῷ θελήματι αὐτοῦ* u. s. w. — c. 44.

[3]) Ignat., Ad. Eph. c. 5, 2 f.; c. 13; c. 20, 2: *οἱ κατ᾽ ἄνδρα κοινῇ πάντες ἐν χάριτι ἐξ ὀνόματος συνέρχεσθε ἐν μιᾷ πίστει καὶ ἐν Ἰησοῦ Χριστῷ* u. s. w. Ad Smyrn. c. 8, 2: wo der Bischof ist, soll auch die Gemeinde sein. *Οὐκ ἐξόν ἐστιν χωρὶς τοῦ ἐπισκόπου οὔτε βαπτίζειν οὔτε ἀγάπην ποιεῖν.* Ad Philad. c. 4 (vgl. c. 2). Ad Polyc. c. 4, 2: *πυκνότερον συναγωγαὶ γινέσθωσαν· ἐξ ὀνόματος πάντας ζήτει.* Der Brief des Plinius an Trajan (Plinii epist. ad Traj. 96) setzt gleichfalls einen allgemeinen Gottesdienst eines grösseren Bezirks voraus. Vgl. Justin, Apol. I, 67.

[4]) Acta Just. Mart. c. 3 (Opera ed. Otto t. III). Frage des Präfekten: *ποῦ συνέρχεσθε;* Antwort Justins: *Ἔνθα ἑκάστῳ προαίρεσις καὶ δυναμίς ἐστι. Πάντως γὰρ νομίζεις ἐπὶ τὸ αὐτὸ συνέρχεσθαι ἡμᾶς πάντας; οὐχ οὕτως δὲ.* Im Folgenden nennt er seine *συνέλευσις*.

nicht mehr bedenklich erscheinen, nachdem die Gemeindeleitung die losen kollegialischen Formen aufgegeben und sich monarchisch gestaltet hatte. Die neue Teilung war ausserdem auf andere Grundlagen gestellt als die alte.

Die vollständig oder teilweise durchgeführte Centralisation des Kultus zog naturgemäss in ihre Wirkung das Versammlungshaus. Jetzt wurden grössere Räume erfordert. Die im zweiten Jahrhundert sich reicher entwickelnden Kultusformen und das Wachstum des Klerus drängten ebendahin. Es ging nicht mehr an, in Abhängigkeit von einem gegebenen Raume oder von einem Komplex von Räumen sich einzurichten, vielmehr heischte die neue Entwickelung eine architektonische Neuordnung. Der christliche Gottesdienst in seiner breiten Entfaltung, wie ihn um die Mitte des zweiten Jahrhunderts Justin der Märtyrer beschreibt, ist nicht denkbar ohne solchen baulichen Fortschritt.

Dies führt zu der schwierigen und verschieden beantworteten Frage nach dem geschichtlichen Verhältnis der einzelnen Räume des Wohnhauses zu den Formen des Kultus.

In Betracht kommt im Orient wie im Occident allein das städtische Haus.[1]) Denn das Christentum der ersten Jahrhunderte trägt einen vorwiegend grossstädtischen Charakter.[2]) In den Städten lagen die Gemeinden in ihrer Hauptmasse; das Land stand erheblich zurück. Demnach bleibt das griechische und römische Bauernhaus ausserhalb jeder Erwägung, aber zunächst auch das vornehme Patrizierhaus der hellenistisch-römischen Periode. Denn wenn auch die Zugehörigkeit von Familien der höheren Gesellschaftsklassen zur Kirche im zweiten Jahrhundert feststeht, so sind solche Gemeindeglieder doch nur Ausnahmen gewesen,[3]) die nicht den Typus der

---

[1]) Art. „Domus“ in Daremberg et Saglio, Dictionnaire des ant. grecques et rom. Sal. Reinach hat Bull. de corr. hell. 1886 X, 327 ff., eine Inschrift aus Phocäa bekannt gemacht, welche lautet: *Τάτιον Στράτωνος τοῦ Ἐνπέδωνος τὸν οἶκον καὶ τὸν περίβολον τοῦ ὑπαίθρου κατασκευάσασα ἐκ τῶν ἰδίων ἐχαρίσατο τοῖς Ἰουδαίοις.* Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieses Haus mit Atrium dem jüdischen Kultus dienen sollte. Wir hätten dann einen bestimmten Fall, dass auch die jüdische Synagoge sich an das Schema des antiken Hauses gehalten. Undeutlich ist die Disposition einer in den achtziger Jahren in Hamman-Lif bei Tunis entdeckten Synagoge mit vielen gesonderten Räumlichkeiten, unter denen ein schmaler, langgestreckter Saal mit Apsis hervorragt (Revue archéol. 1884, III, 274 der Grundriss). Man hat den Eindruck, dass ein ursprüngliches Haus durch Anbauten seitens der jüdischen Gemeinde allmählich erweitert sei.

[2]) Theod. Zahn, Weltverkehr und Kirche während der drei ersten Jahrhunderte, 1877 (wieder abgedruckt in „Skizzen aus dem Leben der alten Kirche“, Erlangen, Leipzig 1894).

[3]) Hasenclever, Christliche Proselyten der höheren Stände im ersten Jahrhundert (Jahrb. f. prot. Theol. 1882, S. 234 ff.). H. Achelis, Acta S. S. Nerei et Achillei, Leipzig 1893.

Gemeinden bestimmten. Man hat sich an das bürgerliche Wohnhaus zu halten. Das städtische Privathaus des Ostens ruhte auf der Basis des Einhofsystems (Fig. 1). Um den von drei oder vier Säulenreihen umgebenen Lichthof, *αὐλή* (B), welchen der Eintretende (A) zuerst betrat, gruppierten sich die Wirtschaftsräume, die Schlafzimmer für den männlichen Teil des Hauses, die Gastzimmer und häufig an der Strassenfront in sich abgeschlossene Verkaufsmagazine. Dem Eingange gegenüber vertiefte sich der Hof in einen grösseren Raum, den Männersaal, *ἀνδρών* (C), welcher durch den Herd und den Hestiaaltar als der wichtigste Teil des Hauses angekündigt wird. Hier sammelte sich die Familie und vollzogen sich die Festlichkeiten. Ringsum waren das Ehegemach und die Schlafzimmer der Töchter geordnet (DD). Während also der Hof und seine Umgebung vorwiegend die wirtschaftliche, nach aussen gekehrte Seite des Hauses vorstellen, waren die zurückliegenden Räume dem Familienleben vorbehalten. Wo ein zweites Stockwerk vorhanden war, enthielt dasselbe zumeist bescheidene Zimmer, welche Ladenmieter oder Sklaven benutzten. Wenn trotzdem das Obergeschoss in apostolischer Zeit gelegentlich zu religiösen Versammlungen benutzt ist,[1]) so müssen besondere Rücksichten die Veranlassung gegeben haben, die wir nicht wissen können. Denn der beschwerliche Treppenaufstieg und die Kleinheit der Zimmer mussten nicht wenig hinderlich sein. Die regelmässigen Gottesdienste können nur in den Räumlichkeiten zu ebener Erde stattgefunden haben, und hier weiterhin war der Männersaal der geeignetste Ort. Wie ihn eine heilige Weihe umgab, so gewährte seine Lage die Möglichkeit einer gewissen Abgeschiedenheit von der Unruhe der Strasse und Schutz vor unbequemer Neugierde und gefahrvollem Denunziantentum.[2]) Wo

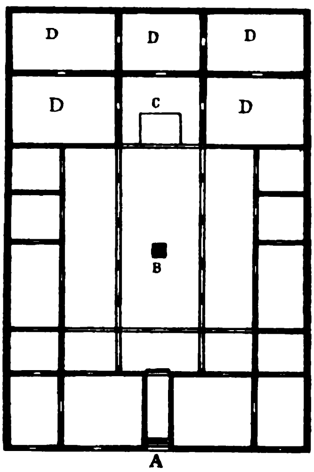


Fig. 1. Grundriss eines griechischen Hauses.

[1]) Apostg. 1, 12; 20, 6 ff., vgl. 10, 9.

[2]) Tertull., Apol. c. 7: quotidie obsidemur, quotidie prodimur, in ipsis coetibus et congregationibus nostris opprimimur. In wunderlicher Ignorierung der thatsächlichen Verhältnisse werden die Worte desselben Schriftstellers, Adv. Valent. c. 3: nostrae columbae etiam domus simplex, in editis semper et apertis et ad lucem; amat figura sp. s. orientem, Christi figuram — auf das Kirchengebäude bezogen. Sie gelten der Kirche, der allgemeinen Erscheinung des Christentums.

er nicht ausreichte, konnte die Gemeinde in den Hof hinein sich ausdehnen.[1])

Im Abendlande hat das städtische Haus denselben Grundcharakter. Der Lichthof tritt uns im Atrium entgegen; der Männersaal hat im Tablinum sein Abbild. So gelten hier dieselben Schlüsse.

Diese Anfügung des Kultus an feste bauliche Dispositionen, die er nicht geschaffen hatte, konnte nur von vorübergehender Dauer sein. Als die Centralisation durchgeführt wurde, musste Bedacht darauf genommen werden, die zufällige kultische Gastfreundschaft in einem Privathause durch etwas Dauerndes zu ersetzen. Es erschien notwendig, sich der Unbestimmtheit eines wechselnden Besitzes zu entziehen. Der gewiesene Weg war, ein geeignetes Haus zum festen Eigentum der Gemeinde in irgend einer Form zu machen und dann die Inneneinrichtung dieses Hauses nach den Erfordernissen des christlichen Kultus zu gestalten. Denn es ist so wenig richtig, dass der Kultus durch die vorgefundene räumliche Disposition bestimmt sei, dass im Gegenteil angenommen werden muss, dass sein Inhalt und seine Formen das Wohnhaus zur Prachtbasilika umgeschaffen haben. Der Kultus erforderte zunächst einen freien Raum für den Abendmahlstisch und die Cathedra des Bischofs, die beide nicht in der versammelten Gemeinde stehen konnten. Ferner muss angenommen werden, dass auch der Klerus, voran der Bischof und das Kollegium der Presbyter, schon im zweiten Jahrhundert von der Gemeinde sich schieden. Andererseits war in der Gemeinde selbst die Trennung der Geschlechter aufrecht zu erhalten, und ebenso war für die Katechumenen und die Pönitenten sowie die anwesenden Heiden ein besonderer Platz zu beschaffen. So ergaben sich wesentlich neue Raumdispositionen. Um sie durchzuführen, bedurfte es indes nicht einer Erfindung, sondern die Hausarchitektur selbst wies in einfachster Weise die Richtung.

Zwei Möglichkeiten boten sich. Entweder konnte der Lichthof verlängert und durch eine Vorhalle nach aussen abgegrenzt werden, oder es konnte eine Weiterbilduug nach Massgabe des vornehmen Patrizierhauses vorgenommen werden. Jener Weg ist vorwiegend im Osten, dieser im Abendlande beschritten worden. Das griechisch-römische Haus überschritt nämlich in der nachklassischen Periode

[1]) Es darf hier an Johann. v. Ephes., Kirchengeschichte (deutsch von Schönfelder, München 1862) V, 16, S. 207 erinnert werden, wo eine gottesdienstliche Versammlung der Arianer „im Atrium der Kaiserin" bei Konstantinopel erwähnt wird. Da auch „Schranken" genannt werden, so darf man darin den als Chor abgeschlossenen Männersaal sehen.

unter der Rückwirkung des fürstlichen Palastbaues die einfache ältere Anlage und entwickelte sich zum Zweihofsystem. Zu dem vorderen Lichthof trat ein zweiter zurückliegender, in welchen sich das Familienleben zurückzog, während der vordere dem Verkehr nach aussen sich aufschloss. Den Übergang bildete das Tablinum bezw. der Männersaal. Pompejanische Bauten liefern zahlreiche Beispiele (Fig. 2).

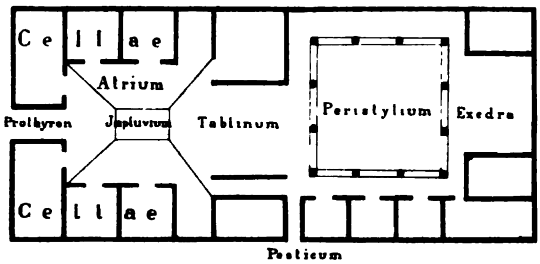


Fig. 2. Grundriss eines pompejanischen Hauses.

„Das pompejanische Wohnhaus ist das römische, wie es Vitruv beschrieben hat. Und zwar ist es in einigen Fällen nur das altrömische Haus, dessen Mittelraum das Atrium ist: in anderen ist dieses erweitert durch einen hinteren Teil, welcher, dem griechischen Hause nachgeahmt, um einen Säulenhof gruppiert ist, der mit griechischem Namen Peristyl heisst. Das Charakteristische im Gegensatze zum modernen Hause ist eben die Anordnung um diese zwei Mittelräume, von denen auch das Atrium (ursprünglich eine grosse Diele) durch die in der Decke angebrachte Öffnung gewissermassen zu einem Hofe geworden ist, welcher wie das Peristyl den umliegenden Wohnräumen Licht, Luft und Eingang vermittelt. — Von der Strasse war das Atrium durch einen kurzen Gang (fauces oder prothyron) zugänglich, in welchem die Thür entweder unmittelbar an der Strasse oder etwas weiter einwärts angebracht war. Um das Atrium liegen Zimmer (cellae), teils Schlaf- und Speisezimmer, teils Vorratsräume. Der letzte Raum auf jeder Seite pflegte in ganzer Breite gegen das Atrium offen zu sein; diese Räume heissen alae, Flügel; zu was sie dienten, ist nicht recht ersichtlich, und sie sind auch nicht immer vorhanden. In der Mitte der Rückseite ist das tablinum, ein in ganzer oder fast ganzer Breite geöffnetes Prachtzimmer, meistens ebenso auch auf den Säulengang des Peristyls, wenn ein solches vorhanden, geöffnet, so dass es die Verbindung des vorderen und hinteren Teils des Hauses bildet. Demselben Zweck dient häufig noch ein enger Gang neben dem Tablinum. Weitere Wohnräume liegen um das Peristyl. Dieses ist ein Garten mit Säulengängen, die aber nicht immer auf allen vier Seiten vorhanden sind." (Mau, Führer durch Pompeji, Neapel 1893, S. 5 f.) Für Rom ist zu verweisen auf die Forma Urbis Romae ed. Jordan, Berlin 1874, tab. XI, 51; XIV, 86; XXIII, 173; XXVII 20; XXXI, 316; XXXII, 338 und sonst. Es braucht nicht besonders bemerkt zu werden, dass in Pompeji, Rom und anderswo auch andere Formen des Privathauses vorhanden waren. Es soll hier nur festgestellt werden, dass dasjenige Haus, welches zur Aufnahme grösserer Massen sich eignete, allein das Zweihofhaus war, und dass dieses im Occident vorhanden war.

In ähnlicher Unterscheidung eignete sich die westliche Kirche dieses Doppelhofsystem an, indem sie den vorderen Hof, das Atrium,' den nicht oder noch nicht zur Gemeinde Gehörenden

überliess und daselbst den Akt vollzog, durch welchen der Weg in die Gemeinde ging, die Taufe, dagegen den zweiten Hof, das Peristylium, der Versammlung der Getauften vorbehielt. Bereits Justin der Märtyrer kennt diese Disposition. Denn, wie er berichtet, wurden die Getauften nach Abschluss der Handlung in die Versammlung der Brüder geführt.[1]) Nur so lässt sich in einfacher Weise die überraschende Gleichheit der Grundanlage des vornehmen hellenistisch-römischen Hauses und der abendländischen Basilika verstehen. Die Aneinanderschiebung zweier Räume, deren einer quadratisch, der andere länglich entworfen ist, charakterisiert beide. Dort wie hier hat der eine einen öffentlichen, der andere einen privaten Charakter. Die Teilung durch Säulen ist in dem antiken wie in dem christlichen Bau vollzogen und zwar im Peristylium wie im Gemeinderaum dreischiffig. Der Taufbrunnen im Atrium ist einfach die Fortführung des Impluvium, und jenes hat seine Eigenart als Lichthof behauptet. Dagegen war es selbstverständlich, den zweiten Lichthof seines Charakters zu entkleiden, mit anderen Worten, ihn zu überdachen, damit der Gottesdienst von den Launen der Witterung unabhängig gemacht werde. Es geschah in der Weise, dass das Mittelschiff überhöht wurde. Dafür gab es in der Baukunst der Zeit Vorbilder genug, vorzüglich an den Marktbasiliken.[2])

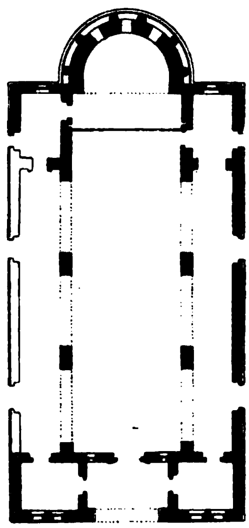


Fig. 3. Basilika in Qalb-Lûze (Syrien).

Dagegen fehlt im Osten das Atrium in der Regel; seine Stelle vertritt eine Vorhalle. Die Disposition des einfachen bürgerlichen Hauses ist nicht ausnahmslos aber im allgemeinen aufrecht erhalten (Fig. 3). Die Ausdehnung des Lichthofes in die Länge wurde durch die neuen

[1]) Just. Mart., Apol. I, 65: *Ἡμεῖς δὲ μετὰ τὸ οὕτως λοῦσαι τὸν πεπεισμένον καὶ συγκατατεθειμένον ἐπὶ τοὺς λεγομένους ἀδελφοὺς ἄγομεν, ἔνθα συνηγμένοι εἰσί.* Vorher c. 61 heisst es in Beziehung auf den Taufort: *ἔπειτα ἄγονται ὑφ᾽ ἡμῶν ἔνθα ὕδωρ ἐστί.* Auch Tertull., De bapt., c. 20. Die Mitteilungen über Benutzung von Privathäusern zu gottesdienstlichen Versammlungen in vorkonstantinischer Zeit sind nicht selten. Angefügt sei die Notiz Gregors von Tours (Hist. eccl. Franc. X, 31) über den im ersten Jahre des Constans eingeführten Bischof Litorius von Tours: Primaque ab eo ex domo cujusdam senatoris basilica facta est (s. S. 34 oben).

[2]) Ich verweise beispielsweise auf Le pitture antiche d'Ercolano (Napoli 1757 ff.) I, 89; II, 105, 285.

Bedürfnisse gefordert. Im ganzen war also die Fortbewegung nur eine geringfügige.

Das Xenodochium des Pammachius in Porto (Fig. 4) aus dem vierten Jahrhundert zeigt in äusserst lehrreicher Weise den Übergang des abendländischen Doppelhofhauses in die Basilika. Hier finden wir das Atrium (A) noch umgeben von verschiedenartigen Gelassen (F, G), die nun christlichen praktischen Zwecken dienstbar gemacht wurden; in der Mitte das Impluvium (a). Dahinter legt sich das Peristylium (B), jetzt Schiff der Kirche, wie das Hausatrium Vorraum der Kirche geworden ist.

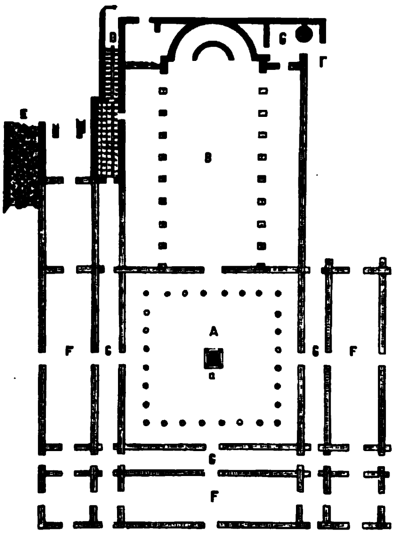


Fig. 4. Xenodochium des Pammachius in Porto.

So gewann die Gemeinde ein geräumiges gottesdienstliches Haus mit Schutz und Licht und als festen Besitz. Der Fortschritt war ein normaler, genau entsprechend der Entwickelung der gemeindlichen Verhältnisse und der kirchlichen Institutionen.

Indes konnte man an diesem Punkte nicht stehen bleiben. Die Kirchengeschichte belehrt ausreichend darüber, wie seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts Einfluss und Umfang der neuen Religion mächtig wuchsen. Lange Friedensperioden gewährten die Möglichkeit erfolgreicher Propaganda und ungestörter Konsolidierung nach innen wie nach aussen. Die Verfolgungen unter Decius und Valerianus stiessen auf breite Massen von Christen und prallten an der festen Organisation der Hierarchie, die sie in erster Linie zu zertrümmern unternahmen, ab. Es ist undenkbar, dass diese starke, zukunftsfreudige Kirche in dem halben Jahrhundert ungestörten Friedens von Septimius Severus bis Decius nicht die Hülle des Privathauses abgeworfen hätte und nicht mit eigentlichen Kultusgebäuden in die Öffentlichkeit getreten wäre, wie das Judentum seine Synagogen hatte.[1]) Auch war der Schritt von dem einen Punkte zu dem

[1]) Origenes (gest. 254) schrieb (Contra Cels. III, 8): *ὀλίγοι κατὰ καιροὺς καὶ σφόδρα εὐαρίθμητοι ὑπὲρ τῆς Χριστιανῶν θεοσεβείας τεθνήκασι.* Es ist hier auch darauf hinzuweisen, dass durch Mommsen (Der Religionsfrevel nach römischem Recht in d. „Historischen Zeitschr.“ 1890) die bisherigen Anschauungen über die Rechtsverhältnisse des Christentums im römischen Reiche vor Konstantin vollständig beseitigt sind,

anderen kein grosser, denn was man bis dahin hatte, war im Grunde nur noch scheinbar ein Wohnhaus. Das dritte Jahrhundert hat den Bruch mit der Hauskirche vollzogen und an ihre Stelle die „Basilika" gesetzt. Will man eine nähere Begrenzung wagen, so bietet sich die Zeit der Severer am meisten an.[1]) In jedem Falle fand die diokletianische Verfolgung (seit 303) neben Hauskirchen schon eigentliche christliche Kirchengebäude vor. Auch wenn dies nicht bekannt wäre, so würde doch die fertige Geschlossenheit, in welcher die Basilika im konstantinischen Zeitalter uns entgegentritt, diesen Rückschluss gebieterisch fordern.[2]) Die Erinnerung an den früheren Zustand hat sich in den Bezeichnungen „Haus der Gemeinde", „Bethaus", „Haus

---

und eine ganz neue Beurteilung gewonnen ist. Vergl. auch Hardy, Christianity and the Roman Government, London 1894. Als der entscheidende Faktor in der römischen Religionspolitik dem Christentume gegenüber ist darnach die coercitio anzusehen, die administrative, polizeiliche Repression gegen Personen, welche dem Gemeinwesen unbequem oder gefährlich geworden waren. Sie ist ein Akt der Selbsthilfe der Gemeinde; die ausübenden Organe sind die Verwaltungsbehörden. Sie entbehrte ebensosehr der festen Prozessformen wie der festen Strafsätze. So konnte es je nach den Verhältnissen geschehen, dass in der einen Stadt die öffentlichen Kultgebäude der Christen unbeanstandet blieben, in der anderen der Kultus sich in der Verborgenheit des Privathauses halten musste. Die Stimmung der Verwaltungsbehörden und der heidnischen Bevölkerung gaben stets den Ausschlag.

[1]) Wenn Lampridius, Alex. Sev. c. 49 erzählt: cum Christiani quendam locum, qui publicus fuerat, occupassent, contra propinarii dicerent, sibi eum deberi, rescripsit (Alex. Severus), melius esse, ut quemmadmodumcunque illic Deus colatur quam propinariis dedatur — so haben wir hier den Fall, dass die christliche Gemeinde ein Grundstück sich erwarb, um ein gottesdienstliches Gebäude darauf zu errichten.

[2]) Lamprid a. a. O.; Min. Felix c. 9.: per universum orbem sacraria ista taeterrima impiae coitionis adolescunt. Unter sacraria können nur Kirchengebäude verstanden werden (vgl. Eugippius, Vita S. Sever. c. 22). Mit diesem Satze verträgt sich der andere des heidnischen Polemikers c. 10: cur nullas aras habent, templa nulla, nulla nota simulacra? — Das Chronicum Edessenum (s. oben S. 31 f.) hat z. J. 201 die zuverlässige Notiz, dass bei einer grossen Überschwemmung auch „der Tempel der Kirche der Christen" zerstört wurde. Das für Tempel gewählte Wort entspricht dem hebräischen הֵיכָל, der Bezeichnung des Tempels in Jerusalem (1. Kön. 6, 5, 17; 7, 50). Damit kann nur ein eigentliches Kirchengebäude gemeint sein. Wir hätten also hier die erste Erwähnung eines solchen. Was aber in Edessa damals möglich war, ist auch anderwärts anzunehmen. — Euseb., Hist. eccl. VIII, 1, 5: *πῶς δ᾽ ἂν τις διαγράψειε τὰς μυριάνδρους ἐκείνας ἐπισυναγωγὰς καὶ τὰ πλήθη τῶν κατὰ πᾶσαν πόλιν ἀθροισμάτων, τάς τε ἐπισήμους ἐν τοῖς προσευκτηρίοις συνδρομάς, ὧν δὴ ἕνεκα μηδαμῶς ἔτι τοῖς παλαιοῖς οἰκοδομήμασιν ἀρκούμενοι εὐρείας εἰς πλάτος ἀνὰ πάσας τὰς πόλεις ἐκ θεμελίων ἀνίστων ἐκκλησίας* (bezieht sich auf die Zeit vor der diokletianischen Verfolgung). Selbstverständlich waren die Neubauten nicht Hausbasiliken. Auch die Kirche zu Nikomedia, deren Zerstörung in der Schrift De mortibus persec. c. 12 kurz berichtet wird, scheint eine Basilika gewesen zu sein (vgl. bes. die Bemerkung: multae ac magnae domus ab omni parte cingebant). — Die conventicula im Gebiete des Konstantius ebend. c. 15 lassen sich nicht sicher bestimmen. Eusebius gebraucht in demselben Bericht (Hist. eccl. VIII, 13, 13) den Ausdruck *τῶν ἐκκλησιῶν οἱ οἶκοι*. — Konstantin erbaute nicht nur neue Kirchen, sondern er erweiterte auch bereits vorhandene (Euseb. V. C. III, 45). Athan., Ad Const. c. 15. Demnach bestanden in Alexandrien schon unter Theonas (Zeit Diokletians) mehrere *ἐκκλησίαι*. Jener baute die erste grössere. — Gregor von Nyssa, Vita Greg. Thaum. a. v. O. (auch schon Tertull., De pudic. c. 4?).

Gottes“ noch lange erhalten.[1]) Kleinere Gemeinden haben sich selbstverständlich mit der älteren Einrichtung weiter beholfen.[2])

Als ein neuer Name tritt im vierten Jahrhundert „Basilika“ auf, ein Wort sehr allgemeiner Bedeutung, etwa „Halle“, „Prachtbau“, das in der Sprache der Christen darum wohl schnell sich einbürgerte, weil in ihm eine Beziehung auf den himmlischen *βασιλεύς* und also eine Parallele zu der übrigens nicht häufigen Benennung *τὸ κυριακόν*, dominicum, gefunden wurde.[3])

Die oben entwickelte Auffassung des Ursprungs und der ältesten Geschichte der Basilika, die ich im wesentlichen schon 1882 im „Christl. Kunstblatt“ vertreten und kurz skizziert habe, ist nicht die allgemeine, nicht einmal die vorwiegende. Die ältere Anschauung, welche in der christlichen Basilika eine Nachbildung der antiken Marktbasilika sah, erschütterte zuerst A. Zestermann (De basilicis libri III, Lips. 1847, zugleich deutsch: Die antiken und die christlichen Basiliken), indem er jeden Zusammenhang der christlichen Basilika mit der forensen abzuweisen und jene als eine freie Schöpfung des christlichen Geistes aus den Bedürfnissen des Kultus heraus festzustellen versuchte. Damit war die Veranlassung zu einer lebhaften Kontroverse gegeben, die aber zunächst nur eine grosse Meinungsverschiedenheit offenbarte. Während auf der einen Seite die Überlieferung neue Verteidiger fand, suchten J. A. Messmer (Über den Ursprung, die Entwickelung und Bedeutung der Basilika; dazu in Zeitschr. f. christl. Archäologie 1859), W. Weingärtner (Ursprung und Entwickelung des christl. Kirchengeb.) u. a. einen bestimmten Raum im antiken Wohnhause als die Wiege der Basilika zu bestimmen, den Prachtsaal des vornehmen Hauses, von welchem indes ein deutliches Bild nicht zu gewinnen war. Die unterirdischen Cömeterialbauten fanden jetzt gleichfalls Berücksichtigung, z. B. bei Martigny (Dict. des Ant. chrét., 2. Aufl., S. 88 f.) und bei F. X. Kraus (Art. Basilika in der R. E.), welcher letztere zu dem

[1]) Z. B. Euseb., H. E. VIII, 13, 13: *τῶν ἐκκλησιῶν οἱ οἶκοι.* VII, 30, 19: *ὁ τῆς ἐκκλησίας οἶκος*; Syn. v. Laod. c. 6: *οἶκος τοῦ θεοῦ*. *Οἶκος* scheint der üblichere Name neben *ἐκκλησία* gewesen zu sein. So ein Entscheid des Kaisers Aurelianus gegen Paulus von Antiochien (Euseb. am zuletzt a. O.) und im Galeriusedikt (Euseb. VIII, 17, 9: — *τοὺς οἴκους, ἐν οἷς συνήγοντο*). Lateinisch domus ecclesiae, domus Dei (dominicum dagegen ist angeknüpft an Dominus, daher griechisch *τὸ Κυριακόν*, auch *ὁ κυριακὸς τόπος*, zuerst bei Athan., Ad Const. c. 16. 17, Synode v. Ancyra c. 15); Neocaes. c. 5. 13. Dagegen Syn. v. Laod. c. 28: *ἐν τοῖς κυριακοῖς ἢ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις* sind *τὰ κυριακά* kirchliche Gebäude im Unterschiede von dem gottesdienstl. Versammlungshause — Anbauten, Nebenbauten.

[2]) Man kann auf die Versammlungsorte der Häretiker im 4. Jahrh. als eine Parallele hinweisen. In einem konstantinischen Edikt (Euseb. V. C. III, 65) werden die öffentlichen gottesdienstlichen Gebäude derselben ausdrücklich unterschieden von den demselben Zwecke dienenden Privathäusern (*ἐν τῷ δημοσίῳ — ἐν οἰκίᾳ ἰδιωτικῇ*). Conc. Carth. IV (Stat. eccl. ant.) c. 71 ist verordnet: conventicula haereticorum non ecclesia, sed conciliabuba appellantur.

[3]) Bezeichnend Isid. Hisp., Orig. XV, 4, 11: basilicae prius vocabantur regum habitacula, unde et nomen habent, nam *βασιλεύς* rex et basilicae regiae habitationes. Nunc autem ideo divina templa basilicae nominantur, quia regi ibi omnium, Deo cultus et sacrificia offeruntur. — Pilger v. Bordeaux v. J. 333 von Jerusalem: ibidem modo jussu Constantini imperatoris basilica facta est, id est dominicum, mirae pulchritudinis. Demnach muss damals die Anwendung auf das christliche Kirchengebäude noch ungewöhnlich gewesen sein. Über Inhalt der Bezeichnung vgl. die eingehenden Darlegungen von Dehio, Genesis d. christl. Basilika, S. 310 ff.; dazu Kirchl. Bauk. I, S. 84 ff.

Ergebnis gelangte: „Die christliche Basilika ist im Zeitalter Konstantins durch das Zusammentreten zweier Faktoren entstanden: einmal der in einer oder drei Apsiden ausladenden offenen Cella cimiterialis und zweitens der grossen dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privatbasilika." Nachdem ich selbst a. a. O. kurz aus dem griechisch-römischen Hause der Kaiserzeit als Ganzem die Basilika abzuleiten unternommen hatte, griff, unbekannt mit meinem Aufsatze, G. Dehio (Die Genesis der christl. Basilika a. a. O.; dazu „Die kirchl. Baukunst" I, 63 ff.) erfolgreich in die Kontroverse ein, indem er gleichfalls das Wohnhaus in seiner Ganzheit als Ausgang nahm. Im Atrium des römischen Hauses, welchem im Osten das Peristyl entspricht, findet er den Gemeinderaum gegeben, im Tablinum den später sog. Chor. Was den Querschnitt anbetrifft, so sei auch die Form der Überdachung durch Erhöhung des Mittelschiffs wahrscheinlich in der Hausarchitektur zu suchen. „Es ist eine ununterbrochene, manches Fremde sich anartende, im wesentlichen doch nur den eingeborenen Formungstrieb entfaltende und aus sich selbst sich fortzeugende Stufenfolge monumentaler Generationen; von dem altitalischen Bauernhause zu den gewaltigen Basiliken St. Peters und St. Pauls — und von diesen weiter zur Kathedrale von Rheims, zum Kölner Dom." Einen neuen Weg schlug K. Lange ein (Haus und Halle. Studien zur Geschichte des antiken Wohnhauses und der Basilika, Leipzig 1885). Die Scholae der religiösen Genossenschaften, in der Regel ein oblonger Raum mit apsidalem Abschluss, sind ihm die Vorbilder der „ältesten christlichen Betsäle". „Das epochemachende Ereignis für die kirchliche Baukunst war der Übergang von dem einschiffigen Saale zu dem dreischiffigen, von der Schola zur Basilika." Als massgebend wurde daher die forense Basilika angesehen. „Alle Züge der christlichen Basilika, die Mehrschiffigkeit, die Bedachung, die Überhöhung, das Satteldach, die Frontanordnung, die Umfassung mit Mauern, die Apsis mit erhöhtem Fussboden, die Galerieen, der Narthex, das Atrium finden sich, sei es zusammen, sei es vereinzelt, bei antiken Basiliken wieder."

Die kirchengeschichtliche und baugeschichtliche Betrachtung wird immer wieder auf das Wohnhaus führen. Die Darlegungen Dehios sind in dieser Richtung unbestreitbar. Doch sind die Einzelheiten nicht so greifbar, dass darin eine feste Verständigung gefunden werden könnte. So habe ich bei voller Übereinstimmung mit Dehio in der Hauptsache die Einzelentwickelung anders fassen zu müssen geglaubt.

Die nähere Litteratur über die Basilikafrage bei Kraus a. a. O. S. 110 ff. und K. Lange a. a. O. S. 270 ff.; auch Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäol. des deutsch. Mittelalters, 5. Aufl. II Leipzig 1885 S. 6 f.

Die Baugeschichte der Basilika beginnt für uns erst mit dem vierten Jahrhundert, da von den älteren Bauten Ausreichendes sich nicht erhalten hat. Die Zerstörungen der letzten grossen Verfolgungen haben mit den vorhandenen Denkmälern gründlich aufgeräumt. Diese Lücke macht sich indes darum weniger fühlbar, weil die klassische Periode der christlichen Basilika erst nach Diokletian fällt.

Die Basilika ist die charakteristische Kirchenbauform der allgemeinen Kirche. Der Orient hat sich ihrer ebenso bedient wie der Occident. Soweit der Name des Christentums reichte, hat sie Boden gefasst, allerdings mit provinziellen Eigentümlichkeiten. Erst nachher ist ihr im Osten im Centralbau ein erfolgreicher Gegner erstanden,

während im Abendlande ihre Geschichte bis in die Gegenwart sich fortsetzt.

2. Grundriss und Aufbau.

Der christliche Kultus hat sich in seinen Grundformen im dritten Jahrhundert abgeschlossen. Die folgenden Jahrhunderte führten den Bau weiter, indem sie seinen Umfang grösser und seine Teile reicher gestalteten. Die gottesdienstliche Ordnung war indes nicht ausschliesslich durch das kultische Handeln bestimmt, sondern in ihr spiegelten sich auch die Organisation der Gemeinde und bestimmte kirchliche Anschauungen allgemeinerer Art wieder. So zeigte sie den scharfen Unterschied, in welchen sich im Verlaufe der vorkonstantinischen Zeit Klerus und Gemeinde gestellt hatten. Wie die Priesterschaft im gemeindlichen Leben überhaupt die Führung übte, so lag in ihrer Hand auch die Leitung des Kultus als Ganzen wie seiner Teile. Die Gemeinde trat herzu, um sich unter die Wirkung dieser Leitung zu stellen. Daraus erwuchs schon früh die Vorbehaltung eines auszeichnenden Platzes für den Klerus. Die wachsende Zahl der Kleriker und die zunehmende Autorität derselben mussten diesen Anspruch steigern.[1]) So war ein grösserer Raum an hervorragender Stelle eine gebieterische Forderung.

In der Gemeinde selbst konnte eine Scheidung der Geschlechter nicht umgangen werden. Spott und übele Nachrede hatten schon früher den freien Zutritt der Frauen in den Versammlungen der Christen verfolgt;[2]) um so mehr musste auf strenge Ordnung gesehen werden. Ferner konnte Wohlthätern der Kirche, Standespersonen, hohen Beamten, Angehörigen des kaiserlichen Hauses je länger desto weniger eine gebührende Rücksicht versagt werden. Doch wurden dadurch nur Gruppierungen in derselben Hauptgruppe hervorgerufen; von grösserer Tragweite war die Entwickelung der Katechumenatsordnung und des Busswesens. Zwar die Katechumenen hatten noch im Gemeindehause am Eingange ihren Platz, dagegen waren die Pönitenten von der Gemeinde geschieden. Denn sie zählten zur Zeit nicht als volle Mitglieder der Gemeinde. Aber auch hier musste die allmählich gewordene Klassifizierung der Büssenden

[1]) Vgl. z. B. Chrysost., De sacerd. III, 5 (S. 26 ed. Bengel, Lipsiae 1866): *ὥστε ἡμῖν οὐκ ἀρχόντων μόνον οὐδὲ βασιλέων φοβερώτεροι, ἀλλὰ καὶ πατέρων τιμιώτεροι δικαίως ἂν εἶεν.* VI, 4 u. s. ö. Im Abendlande Cyprian, De ecclesiae cath. unitate und Briefe.

[2]) Tertull., Ad uxor. II, 4; Tatian, Ad. Graec. c. 33.

irgendwie räumlich zum Ausdruck kommen. So drängte sich von vornherein die Notwendigkeit dreier Haupträume auf: für den Klerus, für die Gemeinde einschliesslich der Katechumenen und für die Büssenden. Die beiden ersteren stiessen unmittelbar aneinander, der dritte dagegen stand zu jenen im Verhältnis des Vorraums.

In diesem Vorraume vollzog sich auch die Taufe, denn sie ist eine Handlung, die an einem Nichtchristen vorgenommen wird. Da aber der Getaufte ein Anrecht auf den Gemeinderaum gewinnt, wird er dorthin geleitet, um mit der Gemeinde die Eucharistie zu empfangen, das Sakrament der Gläubigen. Die Eucharistie wird vorbereitet und dargereicht von dem Klerus, daher steht der heilige



Fig. 5. Atrium von St. Peter.

Tisch auf der Grenzlinie zwischen dem Gemeinderaume und den Plätzen der Kleriker. In der Nähe hat auch der Ambon seinen Ort, denn von hier aus wird der Gemeinde die Schrift verlesen. Innerhalb des Klerus weiterhin steht dem Bischofe, als dem Haupte der Gemeinde, ein Ehrenplatz zu. Er allein sitzt auf der Cathedra, inmitten des Presbyterkollegiums.

Damit ist das Grundschema der Basilika gegeben. Es ist freilich nicht eine Schöpfung der christlichen Baukunst seinem Inhalte nach, aber in seiner Disposition. Diese Disposition hat sich an das Privathaus angelehnt, weil sie hier das Gesuchte fand und finden musste, aber andererseits ist die übernommene Anordnung nach bestimmten Gesichtspunkten kirchlicher Art umgestaltet.

Der Grundcharakter des Schemas ist: ein Oblongum mit stark überwiegender Längendimension, durchzogen von Säulenreihen, welche eine ungerade Zahl von Schiffen herstellen, unter denen das mittlere die seitlichen an Breite bedeutend überragt, mündend in einen halbkreisförmigen Raum (Apsis) und an der entgegengesetzten Schmalseite eingeleitet von einem Vorraum. Damit sind deutlich drei Teile der Längenrichtung bezeichnet: Atrium, Langhaus, Apsis.

Das Atrium (atrium, *αἴθριον*, *αὐλή*) ist ein quadratischer, von Mauern umfasster Lichthof, dessen Pultdach auf vier Säulenreihen ruht, die nach innen zuweilen durch Schranken von Holz oder Marmor sich abschlossen. Es ist das antike Atrium mit Beseitigung der den Hof umsäumenden Zimmer und Magazine. Dorther stammt auch der Brunnen, ein von einer Brüstung umschlossenes, auch wohl mit einem monumentalen Überbau versehenes Wasserbassin (*φιάλη*, cantharus, *κρῆναι*, *φρέαρ*), welches der Regen oder ein zugeleiteter Quell speiste[1] (Fig. 5). Das Atrium diente als Aufenthaltsort der Büssenden, welchen der Zugang zum Gottesdienste noch verschlossen, und die darauf angewiesen waren, durch äussere Bezeugung vor den Eintretenden öffentlich ihre Reue zu bekunden, sei es durch Thränen (*προσκλαίοντες*, flentes) oder in geduldiger Ertragung der mancherlei Beschwerlichkeiten im offenen Hofe (*χειμάζοντες*, hiemantes).

Die Kirchenbusse trug in der alten Kirche den Charakter der Öffentlichkeit. Die Gemeinde und der Klerus vergewisserten sich an greifbaren Symptomen der Reue des Pönitenten, der aus der Gemeindeversammlung in die Vorhalle — atrium peccatorum — gewiesen war. Später, im 4. Jahrh., fasste sich die Bussordnung äusserlich schärfer zusammen und stufte sich vierfach ab, nämlich: 1) *πρόσκλαυσις*, *προσκλαίοντες*, flentes, öffentliche Reuebezeugung im Atrium unter Anrufung der Intercession der Gemeinde. Auf den Standort weisen die Bezeichnungen *χειμάζοντες*, hiemantes hin. 2) *ἀκρόασις*, *ἀκροώμενοι*, audientes, Anhörung der Schriftlesung und Predigt am Eingange zum Gemeindehause. 3) *ὑπόπτωσις*, *ὑποπίπτοντες*, substrati, Teilnahme auch am Gemeindegebete, doch knieend. 4) *σύστασις*, *συνιστάμενοι*, consistentes, passive Anwesenheit bei der Feier der Eucharistie. Von hier aus erfolgte durch Handauflegung die Wiederaufnahme. Diese Teilung war eine eigentlich griechische Praxis, die aber auch im Osten schwerlich allgemein durchgeführt worden ist. Die wichtigsten Quellen: Gregor. Thaum., Ep. can.; Syn. v. Ancyra c. 4—6; Syn. v. Nicaea c. 11—14. Irrtümlich ist diese Klassifizierung auf den Katechumenat übertragen worden (vgl. darüber Funk in d. Tüb. theol. Quartalschr. 1883, S. 41 ff.).

---

[1]) Das halbkreisförmige Atrium der Basilika von Damus-el-Karita bei Karthago (Delattre, La basilique de D.-el-Kar., Constantine 1892) ist nur zu verstehen aus der Disposition der Gräber, in welche das Gebäude eingeschoben wurde.

Das Atrium war ausserdem Taufort, allerdings nur in älterer Zeit, wie es scheint.[1]) In der Friedenszeit verlegte man die Taufe in Anbauten oder in Freibauten, dazu veranlasst durch die Unzuträglichkeit, welche darin lag, dass dieser selbe Raum ungleichartigen Zwecken dienen musste.[2]) Der Brunnen hat aber insofern noch etwas von seiner früheren Bedeutung bewahrt, dass die Händewaschung in ihm beim Eintreten als sinnbildlicher Akt der inneren Herzensreinigung galt.[3]) Im Osten war das Atrium nicht Regel, sondern Ausnahme.[4]) Dafür trat eine schmale offene Halle (*νάρθηξ*)[5]) mit Pultdach (Fig. 6) ein. In diesem Falle



Fig. 6. S. Lorenzo f. l. m. in Rom.

[1]) Dies wird sich, meine ich, nicht bestreiten lassen. Ich verweise zurück auf die S. 43 Anm. 1 angeführte Stelle bei Justin, wo Taufort und Gemeinderaum in unmittelbarer Nachbarschaft zu denken sind. Noch bestimmter Tert., De cor. mil. c. 3: aquam adituri, ibidem (nämlich am Tauforte), sed et aliquanto prius in ecclesia sub antistitis manu contestamur, nos renuntiare diabolo et pompae et angelis ejus. Dehinc ter mergitamur u. s. w. Auch hier liegt beides zusammen. Denn es sind Einzelakte derselben Taufhandlung. — Vgl. De bapt. c. 20: . . cum de illo sanctissimo lavacro novi natalis ascenditis et primas manus apud matrem cum fratribus aperitis u. s. w. und die Bezeichnung „alveus" ebend. c. 4. Noch in nachkonstantinischer Zeit befand sich in Antiochien das Taufbassin der Kirche des hl. Julianus ἐν τῇ αὐλῇ τῆς ἐκκλησίας (Legenden der hl. Pelagia, her. v. Usener, Bonn 1879, S. 6, 29). Aus Oberitalien ein Beispiel bei Zeno v. Verona, I tract. XIV (De spirituali aedif. Dei) c. 3, wo der Gegensatz zwischen dem jüdischen Tempel und dem christlichen Gotteshause u. a. exemplifiziert wird: non aeneum inhaeret mare, quia illi perennis fontis sui vivum inest mare. Das eherne Meer stand im Priestervorhof des Salomonischen Tempels.

[2]) Die erste Erwähnung eines solchen Anbaues finde ich in der Kirchweihrede des Eusebius vom Jahre 314 in Tyrus (H. E. X, 4, 45).

[3]) Euseb. X, 4, 40; Paulin Nol. Ep. XXXII u. s.; Abbild. bei Holtzinger, Die altchristl. Archit., Stuttg. 1889, S. 14 ff. Häufig war die palindromische Inschrift: ΝΙΥΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΥΙΝ.

[4]) Beispiele: Hag. Demetrios in Thessalonich, Basilika zu Tyrus (Euseb. a. a. O.), Geburtskirche in Bethlehem, eine dreischiffige Basilika im Thale des Aladschadagh in Lykien (Petersen u. Luschan, Reisen in Lykien, S. 38 ff.), Nakâdah in Oberägypten (Butler, The ancient coptic churches of Egypt. I, 362), Perge (Lanckorónski, Städte Pamphyliens u. Pisidiens I, 46; Plan 34 N 1). — Wenn andererseits im Abendlande gegenwärtig an manchen Basiliken das Atrium ganz fehlt oder durch eine einfache Vorhalle ersetzt ist, so darf hieraus nicht ohne weiteres ein Schluss auf die ursprüngliche Anlage gemacht werden. Gerade an diesem Punkte haben in späterer Zeit oft Veränderungen eingesetzt.

[5]) Der Sinn des Wortes an dieser Stelle ist unsicher. Die im antiken Sprachgebrauch nachgewiesene Doppelbedeutung = Doldengewächs, ferula und = Kästchen lässt sich ungezwungen nicht anwenden. Vielleicht liegt irgend eine Symbolik vor.

muss der Taufort anderswo gesucht werden, entweder innerhalb des Gebäudes am Eingange oder in einem Anbau oder Freibau. Die syrischen Basiliken entbehren ausnahmslos, soweit wir bis jetzt wissen, des Atriums. Wie dieser Umstand geschichtlich zu erklären ist, wurde oben schon berührt. Überhaupt wird kleineren Kirchen, auch im Abendlande, das Atrium gefehlt haben, wahrscheinlich meistens auch die Vorhalle. Nur vornehme Bauten, wie die Petrusbasilika in Rom und die Kirche zu Tyrus, besassen Atrium und Vorhalle zugleich und zwar in der Anordnung, dass der Weg durch diese zu jenem führte. Seltener, z. B. in der Sophienkirche in Konstantinopel, lag diese Vorhalle zwischen dem Gemeindehause und dem Atrium.

An das Atrium schloss das langgestreckte Gemeindehaus, der gottesdienstliche Versammlungsraum, durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe zerlegt, deren mittleres die beiden anliegenden an Breite erheblich überholte. Fünfschiffige Kirchen sind selten.[1]) Die Zahl ist eine ungerade.

In diesem geräumigen Saale von einfacher, klarer Konstruktion sammelte sich die gottesdienstliche Gemeinde. Der Zutritt geschah gewöhnlich durch die vom Atrium bezw. der Vorhalle aus angelegten Thüren, deren Zahl der Zahl der Schiffe entsprach. Doch trug die Thür zum Mittelschiff einen auszeichnenden Charakter.

Es scheint feste Sitte gewesen zu sein, die Geschlechter zu trennen,[2]) indes bestand im Modus keine Einheitlichkeit. Schranken oder Vorhänge im unteren Raum[3]) oder Emporen *(ὑπερῷα)* im oberen

---

[1]) Beispiele: Petrus- u. Paulusbasilika, Lateranbasilika in Rom, Hagios Demetrios in Thessalonich, Geburtskirche in Bethlehem. Eine neunschiffige Anlage bietet — das einzige Beispiel dieser Art — die Cömeterialbasilika von Damus-el-Karita bei Karthago (Delattre, La basilique de Damus-el-Karita). Ebenso ausnahmsweise einschiffige (Bâbuda in Syrien und Nebî-Jûnus in der Umgebung von Sidon von ca. 8 m Länge und 5 m Breite, s. Renan, Mission de Phénicie, S. 511 ff. Datum 584) und zweischiffige Anlagen (in Elis nach Le Bas et Waddington, Voyage. Itin. Taf. 17, wo aber wahrscheinlich eine spätere Erweiterung anzunehmen ist).

[2]) Die älteste bisher übersehene Quelle ist die pseudophilonische Schrift De vita contemplativa c. 9 (t. V. S. 335 der edit. stereot. Lipsiae 1852). — Im Abendlande werden pars mulierum und pars virorum öfters genannt (August., De civit. II, 28: populi confluunt ad ecclesias casta celebritate, honesta utriusque sexus discretione). Im Orient eingehende Verordnungen über die Raumverteilung Const. Apost. II, 57. Für die Frauenabteilung sind, abgesehen von pars mulierum, die Bezeichnungen überliefert: matronaeum, *γυναικεῖον*, *γυναικωνίτις*, *τάγμα τῶν γυναικῶν*, (Art. Matronaeum, R. E. II, 382; Holtzinger, Archit., S. 175 ff. die Quellen; dazu die Inschrift bei Bosio, Roma sott., S. 107).

[3]) Die Meinung Crostarosas (Le basiliche crist., S. 63 ff.), dass die Scheidung durch Vorhänge längs der Arkadenreihe durchgeführt sei und zwar so, dass das südliche Seitenschiff den Männern, das nördliche den Frauen vorbehalten wurde, ist nicht durchzuführen. Blieb der Mittelraum von

Stockwerk sind zur Durchführung dieses Grundsatzes benutzt worden. Doch ist die Empore eigentlich ein Bestandteil des Centralbaues, der sich nur in vereinzelten Fällen und erst spät in die



Fig. 7. Basilika S. Agnese vor Rom.

Basilika eingedrängt hat[1]) und daher fast nur im Orient zu finden ist. Ein bekanntes Beispiel im Occident ist S. Agnese (Fig. 7).

Gleichfalls im Langhause und zwar zwischen Gemeinde und Apsis hatte der **Sängerchor** seinen Platz, der durch Schranken ab-

der Gemeinde unbesetzt? Gewiss nicht. Die Teilung muss nicht in der Längsrichtung, sondern in der Querrichtung gegangen sein. Dem Presbyterium zunächst hatte der weibliche Teil seine Plätze, in bestimmter Rangordnung des Alters und der kirchlichen Würde (virgines, viduae). Der Raum nach dem Eingange dagegen wurde von dem männlichen Teile besetzt, in Abstufung nach dem Alter (Const. Apost. II, 57). Auf diese Gruppierung nimmt offenbar Zeno v. Verona a. a. O., c. 5 Bezug, wo er nacheinander aufführt seniores, juvenes, pueri — conjugia, viduae, virgines. Dann divites, d. h. diejenigen Reichen, welche zum Bau der Kirche besonders beigetragen haben. Vgl. auch Cyrill von Jerus., Procatech. c. 14.

[1]) Beispiele: S. Agnese, S. Lorenzo fuori le mura bei Rom, Hagios Demetrios in Thessalonich.

gegrenzt wurde, welche zuweilen tief in das Langhaus sich ausdehnten. Denn seit dem vierten Jahrhundert hob sich mehr und mehr aus dem Gemeindegesang der älteren Zeit der künstlerische Gesanges-

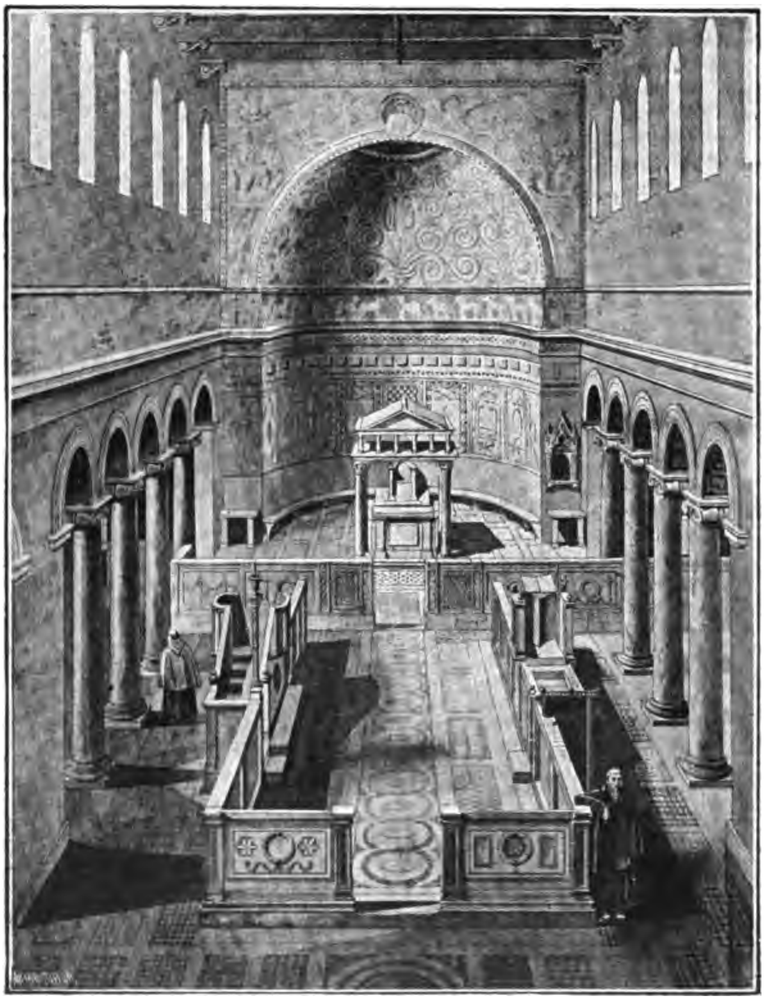


Fig. 8. S. Clemente in Rom.

vortrag geschulter Personen (*ψαλταί*, c a n t o r e s) heraus, deren Zahl in grossen Kirchen oft eine bedeutende Höhe erreichte Diese Weiterbildung kam rücksichtslos darin zum Ausdruck, dass im Mittelschiff ein beträchtlicher Raum der Gemeinde entzogen und dem Sängerchor zugewiesen wurde (Fig. 8).

Seinen räumlichen und symbolischen Abschluss fand die Grundanlage in dem halbkreisförmigen Priesterhause. Die Bedeutung und hohe Würde desselben kommt in den Bezeichnungen dafür zum

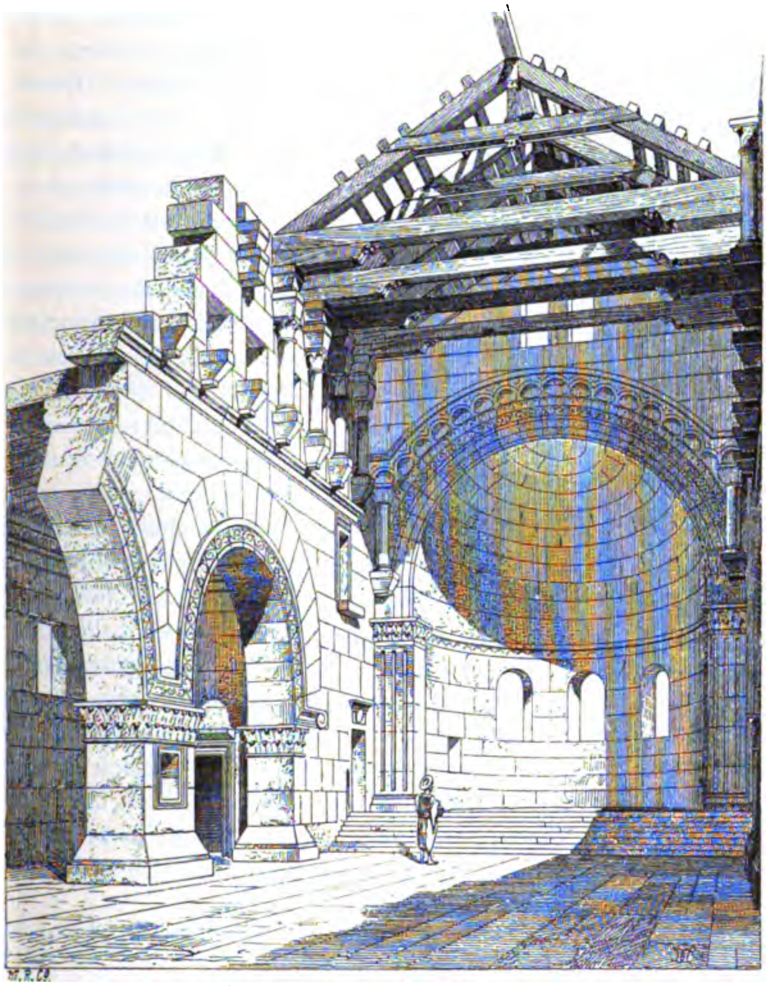


Fig. 9. Basilika in Qalb Lûze (Syrien).

Ausdruck. Der Name presbyterium (griech. ἱερατεῖον) weist darauf hin, dass hier die Priesterschaft ihre Sitze hatte. Das Wort tribunal knüpft des näheren an die Autorität des Bischofs an, welcher die richterliche Gewalt übt wie der Richter in der Tribuna der Profanbasilika.[1]) Am schärfsten tritt die exceptionelle Bedeutung des Rau-

[1]) Die übliche Erklärung, welche sich allein an den baulichen Sinn hält, reicht nicht aus; man muss in der angegebenen Richtung weitergehen. Die Betonung der

mes in den Bezeichnungen *ἄδυτον* und *ἄβατον* hervor, an die sich die lateinischen sanctuarium, sacrarium anlehnen. Denn damit wird die grundsätzliche Erhabenheit des Priesterhauses über das Gemeindehaus und der Priester über die Laien ausgesagt.[1]) Dagegen haben *ἀψίς* (Wölbung), concha (Muschel), *ἐξέδρα* (Raum mit Sitzen) ausschliesslich architektonischen Inhalt (Fig. 9).



Fig. 10. Altarschranken aus S. Clemente in Rom.

So versteht sich, dass dieser Raum in Stufen sich erhob (*βῆμα*) und mit Schranken (*κιγκλίδες*, cancelli) nach der Gemeinde hin sich abschloss. Diese Schranken, aus Holz, Marmor, Eisen oder edelem Metall gearbeitet, waren in ältester Zeit vorwiegend, wie es scheint, durchbrochen, in Anlehnung an die Profanarchitektur. Im Verlaufe des fünften Jahrhunderts vollzog sich eine Umbildung; die Schranken werden jetzt durch reliefierte Marmorplatten gebildet (Fig. 10). Diese Sitte mag aus dem Orient gekommen sein; dorthin weisen wenigstens die Ornamente, die nicht selten mit feinem Geschmack entworfen sind. Zum Teil sind echt antike Motive verwertet.[2]) S. Clemente in Rom, S. Marco in Venedig und Ravenna bieten im Abendlande das reichste Material, im Osten Athen.[3]) Um für die niedrigen Schranken

richterlichen Gewalt des Bischofs in Lösen und Binden des Sünders ist häufig in der Litteratur: z. B. Const. Apost. II, 11, 12; Chrysost., *Περὶ ἱερωσύνης* a. v. Oo.

[1]) Syn. v. Laod. c. 19: *μόνοις ἐξὸν εἶναι τοῖς ἱερατικοῖς εἰσιέναι εἰς τὸ θυσιαστήριον καὶ κοινωνεῖν*. Dasselbe Gebot öfters, z. B. bei Rabbula v. Edessa (5. Jahrh., Overbeck, S. Ephr. Rabb. etc. opp. sel. 221, 8); ausführlicher ist die Frage von Jakob v. Edessa (7. Jahrh.) in seinen Canones, quaest. 1 behandelt (Ausg. von Kayser, Leipzig 1886, S. 11). Gregor v. Naz. (Orat. XIX. XX) nennt die Priester geradezu *τάξις τοῦ βήματος, οἱ τοῦ βήματος*. Dazu Poem. de se ipso XIII v. 7 (Migne 37, Sp. 1228): *θώκοισιν ἐνεδριόωντες ἀρίστοις*.

[2]) Vgl. Rohault de Fleury, La Messe III, 73 ff., dazu die Tafeln. Die Vermutung, dass die spätere Entwickelung im Orient ihre Heimat hat, haben meine Beobachtungen in Konstantinopel, Smyrna, Saloniki, besonders in Athen mir bestätigt. Beachtenswert ist das Vorhandensein einzelner phantastischer Figuren des fernen Ostens (vgl. meinen Bericht in der Neuen kirchlichen Zeitschr. 1892, S. 883 f.).

[3]) Das Centralmuseum in Athen, besonders aber die Akropolis.

eine architektonische Wirkung zu gewinnen, sind vereinzelt Säulen dazwischen geschoben worden, welche durch einen Architrav verbunden, auch wohl mit Statuen gekrönt waren. Beispiele boten im Orient die Sophienkirche in Konstantinopel, in Rom St. Peter. Die Scheidung wurde dadurch noch verschärft.

Dem Halbrund der Apsis folgten die Steinbänke der Presbyter, einreihig oder, wo eine grössere Zahl von Klerikern unterzubringen war, mehrreihig. Daraus erhob sich, genau in der Längenachse der Kirche, am äussersten Ende der Thron des Bischofs.

Obwohl im Innern der Halbkreis die regelrechte Apsisform war, so ist doch das Äussere im Orient häufig polygon gestaltet, ja auch, indes nur ausnahmsweise, geradlinig ummauert worden.[1]) Eine weitere Eigentümlichkeit ist die durchbrochene Apsis, welche den Zugang auch nach rückwärts frei machte, aber damit eine äussere Ummantelung erforderte.[2])

Die Apsis ist ein verhältnismässig kleiner Raum. Der reicher sich gestaltende Dienst des Altars, wie ihn die grossen Liturgieen der nachkonstantinischen Zeit bezeugen, nicht minder der wachsende Apparat von klerikalem Personal musste ihn bald als unzureichend erscheinen lassen. Daher legte man im Orient zwei Parallelräume daneben, für welche die Bezeichnungen Diakonikon (*διακονικόν* d. h. Sakristei) und Prothesis (*πρόθεσις* d. h. Zurüstung, nämlich der heiligen Elemente[3]) gebräuchlich wurden. Beide Räume öffneten sich mit Eingängen nach den Seitenschiffen, der erstere eng, der andere weit. Denn die Bestimmungen des Diakonikon als Ankleidezimmer der Liturgen, als Aufbewahrungsort kirchlicher Geräte und Bücher, als Empfangszimmer u. s. w. erheischten eine vollständigere Abschliessung.[4]) Daher die lateinische Bezeichnung secretarium. Dagegen war für die Prothesis, wo das Sakrament zugerichtet wurde, um dann in

---

[1]) In den ägyptischen Basiliken liegt die Apsis fast ausnahmslos im Mauergeviert, z. B. in der Kirche des Mâri Mîna (Mennas) bei Kairo. Eine Ausnahme bildet Nakâdah in Oberägypten, wo die Apsis die Mauer überschreitet (Butler, Ancient coptic churches, I).

[2]) Z. B. Basilica Severiana in Neapel und die (nicht mehr vorhandene) Doppelbasilika in Nola (Holtzinger in d. Zeitschrift für bild. Kunst 1885, XX, 135 ff.), die Basilika St. Martin in Tours. Über den Zweck dieser Konstruktion unten. Ganz einzigartig ist die aus 3 Seiten eines Achtecks gebildete Apsis einer Basilika in Sagalassos (Lanckorónski, Städte Pamphyliens u. Pisidiens II, 151).

[3]) Die Bezeichnung entstammt der Septuaginta, welche mit *οἱ ἄρτοι τῆς προθέσεως, ἡ πρόθεσις τῶν ἄρτων* die Schaubrote bezeichnet (Exod. 40, 21; 1. Chron. 9, 32), wie auch das Neue Testament (Matth. 12, 4; Marc. 2, 26; Luc. 6, 4); Vulg.: panes propositionis. Der Name hat sich dann auf den Tisch, endlich auf den Raum ausgedehnt.

[4]) Neben *διακονικόν* finden sich die Bezeichnungen *ἀσπαστικόν, σκευοφυλάκιον, παστοφόριον*. Vgl. Concil. v. Laod. c. 21; Agde c. 66.

feierlicher Weise zu dem Hauptaltar getragen zu werden, ein freier Zugang und Ausgang durch den Zweck begründet. In der Verteilung der Räume, welche bis heute in dieser Bestimmung sich in der griechischen Kirche erhalten haben, herrschte keine Einheitlichkeit; das Diakonikon lehnt sich bald links, bald rechts an die Apsis an, gelegentlich tritt es auch in die Seitenschiffe hinein.[1]) Diese Disposition ist die Eigenart der östlichen Kirchengebäude bis nach Syrien und Ägypten (Figur 11, vgl. Figur 3, S. 43).

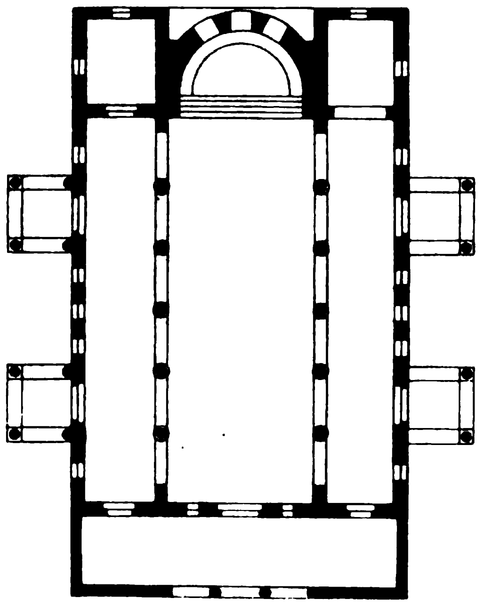


Fig. 11. Basilika in Bakusa (Syrien).

Im Abendlande ist dieser Weg nicht unbekannt,[2]) aber nicht der übliche gewesen. Der benötigte Raum wurde hier, wie es scheint, dadurch beschafft, dass dem Langhause ein Teil abgeschnitten und dem Presbyterium zugeteilt wurde. Schranken und Vorhänge mussten dabei zu Hilfe genommen werden. Es war keine glückliche Lösung, da sie die Gesamtwirkung der Raumdisposition zerstörte oder wenigstens

---

[1]) Es ist oben angenommen, dass diese beiden Räume eine Schöpfung späterer Zeit sind. Aber nichts hindert, schon in vorkonstantinischer Zeit solche Hilfsräume anzusetzen. Das Bedürfnis eines Diakonikon war vorher vorhanden, wenn auch in geringerem Grade als etwa im 5. Jahrh., andererseits erheischte die schon durch Justin den Märtyrer (Apol. I, 65) bezeugte Sitte, dass die Gläubigen die Abendmahlselemente selbst herzutrugen, um so mehr einen Raum für die vorläufige Deposition derselben vor der feierlichen Konsekration. Endlich bot das griechische Haus links und rechts neben dem Männersaal zwei Gemächer, welche sich für diesen Zweck leicht herrichten liessen (oben S. 40, Fig. 1). Zudem ist kürzlich in Gradina in Bosnien ein antikes öffentliches Gebäude mit Apsis und zwei dieselbe begleitenden quadratischen Räumen aufgedeckt, welches eine genaue Parallele zeigt (Wissenschaftl. Mitteil. aus Bosnien u. d. Hercegovina I, Wien 1893, S. 228). So scheint es mir richtiger, die Anfänge wenigstens dieser Einrichtung weiter zurückzuschieben. Doch ist eine Entscheidung nicht zu geben.

[2]) Beispiele: S. Apollinare in Classe in Ravenna, der Dom u. S. Maria in Grado, Torcello (wohl unter griechisch-ravennatischem Einfluss); die Basilika in Kasr-el-Hamar in Tunis. Die Apsis liegt in den Umfassungsmauern, wodurch an ihren Seiten zwei Räume entstehen (Archiv. des miss. 1887, XIII, 58); ähnlich in Bîr Umm 'Alî (S. 148) und genau in der Weise syrischer Bauten die Basiliken in Hîdra (S. 179) und in Sertei in Mauretanien (Gsell, Note sur la basilique de Sertei in Mélanges G. B. de Rossi. Paris. Rome 1892. Suppl. aux Mél. d'archéol. et d'histoire publ. par l'École

beeinträchtigte. Andererseits fiel das Bedürfnis der Prothesis weg, da die lateinische Liturgie eine andere Entwickelung genommen hatte. Es war also die Nötigung eine geringere.

Eine imposante Lösung von derselben Basis aus tritt uns in Rom entgegen, die Einfügung eines Querschiffes zwischen Altarhaus und Gemeinderaum. Nicht durch Raub, sondern durch eine Neuschöpfung ist auf diese Weise das Notwendige gewonnen. Die Höhe des Querhauses wird durch die Höhe des Mittelschiffes bestimmt, seine Breite hält sich entweder in den Grenzen der ganzen Anlage, oder tritt aus derselben heraus (Lateran, St. Peter, St. Paul). Nunmehr war für Klerus und Liturgie ein eigener Boden geschaffen, ja die neue Disposition liess die Feierlichkeit des Kultus und die Würde des Priestertums in erhöhtem Masse hervortreten. Denn die Apsis mit dem oberen Klerus und der Altar als Mittelpunkt des Kultus rückten der Gemeinde ferner und machten den grundsätzlichen Abstand von ihr deutlicher. Man begreift, dass Rom die Heimat dieser Neuerung ist. Ausserhalb Roms hat sie nur vereinzelt Boden gewonnen.[1])

Zu den abnormen Bildungen zählen die Ersetzung der Apsis durch einen oblongen Raum und die Gegenüberstellung einer zweiten Apsis an der Westseite.[2])

---

française de Rome XII, S. 355 ff.); ebenso Tebessa (Lenoir, Archit. monast. II, 483). Dagegen stehen im abendländischen Schema die Basiliken von Dâr-el-Kus (Archiv d. miss. 1892, II, 559) und von Schemtû (S. 415. 419). Anderes bekräftigt diesen Zusammenhang der altchristlichen Denkmäler Nordafrikas mit der östlichen Gruppe. Dahin gehört, dass in Nordafrika die Kirchen wie in Syrien nicht selten auch in den Langseiten Thüren haben; so auf der einen Seite Bakusa, (richtiger wohl Bânqusâ) Turmanîn, Ruwêhâ in Syrien, auf der anderen Orléansville, Schemtû, Feriana (Arch. des miss. 1892 II, 415. 416). Auch auf die Übereinstimmung mit den altägyptischen Basiliken muss hingewiesen werden.

[1]) Im Orient sind erst jüngst zwei Beispiele eines Querschiffes in Sagalassos in Pisidien bekannt geworden (Lanckorónski, II, 131 ff.). Die früher beliebte Erklärung aus der symbolischen Annäherung an die Gestalt des Kreuzes Christi ist mit Recht aufgegeben. Kraus (R. E. I, 125) findet das Querschiff „bereits in den Seitenapsiden der Cömeterialcellen vorgebildet" (vgl. S. 118 Fig. 54 ebendas.); Dehio (S. 71) geht auf das italische Haus zurück: „Die Zurückführung des Basilikenquerschiffes auf die Alae des italischen Atrienschemas löst das Rätsel in denkbar einfachster Weise"; es sei zu beurteilen „als Wiedergabe einer uralten italischen Bauüberlieferung an das werdende christliche Gotteshaus". Diese Hypothese hat etwas Bestechendes, aber sie lässt die starke Isoliertheit des Querschiffes im Abendlande, auch in Italien, unerklärt. Das Querschiff trägt durchaus den Charakter der Ausnahme; es kann demnach nicht zum Inventar des einstigen gemeinsamen Besitzes in Italien gehört haben. Holtzinger, Archit., S. 86, lässt es unentschieden, ob das Transept eine Entlehnung aus der Antike sei oder ein Erzeugnis des Kultusbedürfnisses; Lange (Haus u. Halle, S. 326) knüpft an die forense Basilika an, „obwohl Querschiffbildungen bei den erhaltenen antiken Basiliken zufällig (!) nicht vorkommen.

[2]) Beispiele für den ersten Fall: Hass in Syrien (Holtzinger, S. 55) und Hîdra in Tunis (Archives des miss. 1887, XIII, 181) aus der Wende des 5. u. 6. Jahrh., Sitt Mariam in Unterägypten (Butler I, 149); für den zweiten die Reparatusbasilika in Orléansville (Holtzinger, S. 32) v. J. 325 u. die Kirche in Schemtû in Tunis (Archiv. des miss. 1892, II, 415).

So fügt sich in der Disposition des Innern im Anschluss an die Formen des Kultus und an die klerikale Ordnung Teil an Teil zu einem Ganzen. Wie die gottesdienstliche Einheit durch die in ihr liegende Mannigfaltigkeit und Ungleichheit nicht aufgehoben wird, so ordnen sich die Glieder des Baues und die Gemeindegruppen harmonisch zusammen.[1])

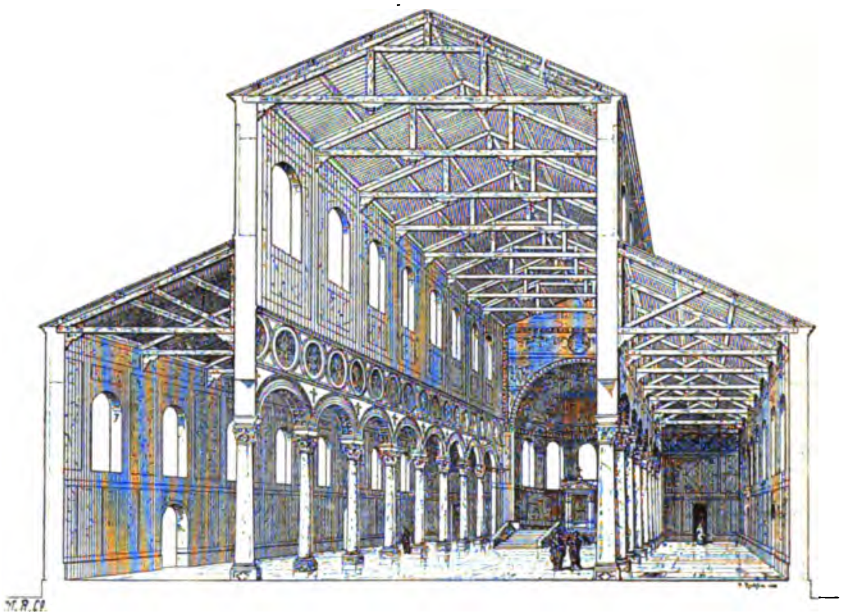


Fig. 12. S. Apollinare in Classe in Ravenna.

Der Aufbau ist charakterisiert durch die Überhöhung des Mittelschiffes. An die Obermauer desselben lehnen sich die Pultdächer der Seitenschiffe. Die Untermauer ist in Freistützen aufgelöst, wie der kultische Zweck des Baues, der eine grosse Versammlung einheitlich zu umschliessen bestimmt war, forderte (Fig. 12). Als Träger diente regelrecht die nur ausnahmsweise kannelierte Säule

[1]) Ich füge hier ein m. W. bisher unbeachtet gebliebenes „Traumbild“ Gregors von Nazianz (Poem. de se ipso XVI. Migne t. 37, Sp. 1254 ff.) an, welches über die Gruppierung der Gemeinde in einer Basilika des 4. Jahrh. anschaulich orientiert. Der Bischof sieht sich im Traume in die von ihm erbaute Kirche der Anastasia in Konstantinopel versetzt. Er sitzt auf der Cathedra (*ὑπέρθρονος*). Auf tieferer Stufe umgeben ihn zu beiden Seiten sitzend die Presbyter (*οἱ δέ μοι ἀμφοτέρωθεν ὑφεδριόωντο γεραιοί*); die Diakonen standen (*ἕστασαν*), die Menge (*ὄχλοι*) wie ein Bienenschwarm flutete bis nahe an die Schranken (*κιγκλίς*) heran, noch andere strömten zu den „heiligen Thüren“ herein. Von den Emporen (*ἀφ’ ὑψηλῶν τεγέων*) hören zu keusche Jungfrauen und Matronen (*ἁγναὶ παρθενικαὶ ἅμ’ ἐσθλογάμοις*).

in der Ausbildung und mit den Kapitälformen, welche die nachklassische Zeit besass. Die Pfeilerverwendung (S. 55, Fig. 9) zählt als Ausnahme.[1]) Ferner überwiegt, ebenfalls als Wirkung des zeitgenössischen Geschmackes, die Bogenverbindung; der geradlinige Architrav ist selten. In jenem Falle hat auch der Kämpfer, ein Zwischenglied, welches vom Kapitäl zum Bogen überleitet, Verwendung gefunden. Kapitäl wie Kämpfer tragen zuweilen christliche Embleme, Kreuz, Monogramme, auch figürliche Darstellungen, doch behaupten sich im Kapitäl die antiken Formen, vorzüglich die korinthischen und ionischen, freilich im Westen länger als im Osten, wo das Blattwerk mehr und mehr verflacht (Fig. 13) und schliesslich zu einem netzartigen Gebilde wird, welches den Kern überzieht.



Fig. 13. Kapitäl aus der Sophienkirche.

Das Säulenmaterial ist Marmor und sehr häufig antiken Bauten entnommen. Im griechischen Reiche blieb die Insel Prokonnesus vorläufig die erste Förderungsstätte des Marmors, während in Italien die Marmorbrüche fast gänzlich verödet waren.[2])

Die stets flache Decke war eine Holzkonstruktion, aus sich kreuzenden Balken gebildet. Dieses Gerüst trat in seiner einfachen, nüchternen Erscheinung vor das Auge oder wurde in reicher Kasset-

[1]) Ein charakteristisches monumentales Beispiel Qalb Lûze in Syrien (Fig. 9, S. 55); ebenso Ruwêhâ; vereinzelt auch im Abendlande. Stützenwechsel z. B. in S. Prassede in Rom. Eigentümlich die fünfschiffige Basilika in Perge in Pamphylien: „Das Hauptschiff durch Pfeiler abgeteilt, die Nebenschiffe je durch eine Säulenreihe" (Lanckorónski I, 46).

[2]) Das Säulenmaterial des 5. und 6. Jahrh. in den meisten Kirchen in Ravenna, Parenzo, Grado, Thessalonich, Konstantinopel — und nicht nur das Säulenmaterial, sondern auch andere Architekturteile — entstammt den Steinbrüchen von Prokonnesus, wo seit Alters eine Bildhauerschule blühte. Vgl. hierüber und über die Steinmetzzeichen J. Strzygowski, Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstant., Wien 1893, S. 255 ff. Gregor. v. Naz., Poem. de se ipso v. 875 ff. (Migne 37, Sp. 1089) schreibt, dass von Thasos ein Presbyter nach Konstantinopel kam, um für die dortige Kirche *Προκοννησίας πλάκας* zu kaufen.

tierung mit Gold- und Farbenschmuck verborgen. Nur die Apsis war stets mit einem Halbkuppelgewölbe geschlossen. Wo die Landesbeschaffenheit das Holz versagte, wie in einzelnen Gebieten des Ostens, z. B. in Syrien, war man an Steinmaterial gewiesen und dadurch zugleich zu einigen Neuerungen der Konstruktion gezwungen.

Wo ein Querschiff das Langhaus abschnitt, öffnete sich jenes nach diesem in drei bezw. fünf Bogen. Der mittlere des Hauptschiffes, der sogenannte Triumphbogen (die Bezeichnung ist späteren Datums), deckte sich indes nicht völlig mit der Weite desselben, und so bot sich die dadurch entstandene Fläche der künstlerischen Ausschmückung als willkommenes Feld; daher erscheint dieser Bogen wie ein vornehmes, von Säulen flankiertes, reichgeschmücktes Eingangsthor zu dem heiligen Raume.

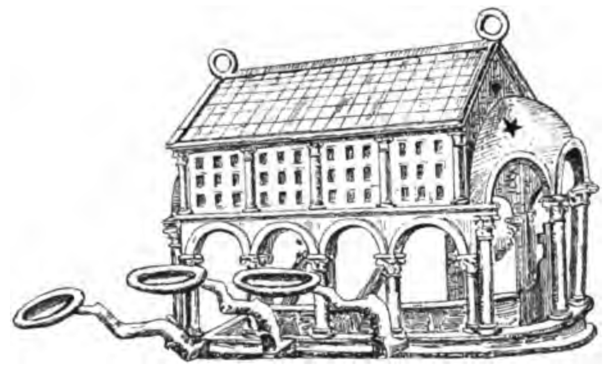


Fig. 14. Altchristliche Broncelampe in Basilikagestalt.

Die Basilika konnte als Versammlungshaus einer gottesdienstlichen Gemeinde, in deren Kultus liturgische und biblische Lesungen eine nicht unbedeutende Stelle einnahmen, ausreichender Belichtung nicht entbehren. Man legte offenbar, auch abgesehen von dieser praktischen Erwägung, besonderen Wert darauf, im Gegensatz zu dem Halbdunkel und der Verschlossenheit der antiken Heiligtümer einen nach allen Seiten hin vom Lichte erreichten und vom Lichte freundlich gestalteten Raum zu haben (Fig. 14). Im Orient war dieses Bedürfnis noch grösser als im Occident, denn während man sich hier im allgemeinen damit begnügte, durch Fensteröffnungen im erhöhten Mittelschiff dem Lichte Zugang zu verschaffen, hat die griechische Christenheit es auch durch die Mauern der Seitenschiffe und die Apsis einströmen lassen. In der Hochwand des Mittelschiffs entsprachen die Fenster in ihrer Zahl den Intercolumnien der Unterwand. Die Form war ein Oblongum mit Halbbogenverschluss. Um der unmittelbaren Einwirkung der Witterung zu begegnen und den vollen Zutritt des Lichtes zu dämpfen, wurden wohl in der Regel die Öffnungen mit dünnen

Steinplatten (transennae) verschlossen, die mit zahlreichen kleinen Öffnungen in symmetrischer Anordnung durchbrochen waren (Fig. 15 und 15a).[1]) Der Gebrauch des Glasverschlusses ist wahrscheinlich häufiger vorgekommen, als angenommen wird.[2])

3. Die Innendekoration.

Das Innere der Basiliken kleiner, leistungsunfähiger Gemeinden wird sich in den einfachsten Dekorationsformen gehalten haben. Ein farbiger Anstrich der Wände mit linearer Felderteilung, wie er im römischen Bürgerhause üblich war, wird das Gewöhnliche gewesen sein. Andererseits sind

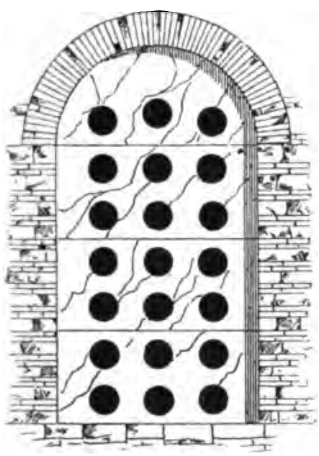


Fig. 15. Fensterverschluss.

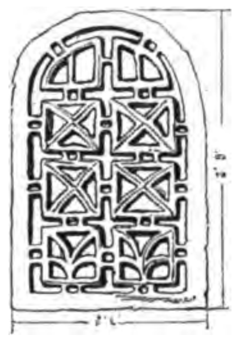


Fig. 15a. Fensterverschluss.

schon vor dem vierten Jahrhundert figürliche Darstellungen eingedrungen, eine Thatsache, die nicht verwundern darf, da die Anwendung der Malerei in den unterirdischen Grabstätten schon längst feste Tradition war. Dennoch ging diese Übertragung nicht ohne Bedenken zu erregen vor sich. Eine spanische Synode, in Illiberis,

[1]) Wenn Victor Vit., Hist. pers. eccl. Afr. I, 41 (ed. Vindob. 1881) in der Schilderung eines Überfalls einer karthagischen Kirche durch die Vandalen bemerkt: alii quoque tecta conscendunt et per fenestras ecclesiae sagittas spargunt, so ist das wohl ein Beispiel, wo ein Verschluss überhaupt fehlte.

[2]) Prudent., Peristeph. XII, 35 f.; Venant. Fortunatus II, poem. 10; Gregor Tur., Hist. eccl. VI, 10 (verglaste Apsisfenster in der Basilika zu Tours). Beachtenswert In gloria mart. c. 58: ecclesia est vici Iciodorensis (Yzeures) . . fenestras ex more habens, quae vitro lignis incluso cluduntur, quo praeclarius aedi sacratae lumen, quod mundus meruerit, subministrent. Hier wird also auch ein Holzrahmen erwähnt. — De virt. S. Jul. c. 13 (fenestra vitrea), 27. Ausserdem wissen wir aus den Funden in Pompeji und Herculaneum, dass in vornehmen Häusern neben dem allerdings üblicheren sog. Marienglas (lapis specularis) wirklicher Glasguss als Fensterverschluss gebraucht wurde (vgl. H. Blümner, Technol. u. Terminol. d. Gewerbe u. Künste IV, 379 ff.). Die Verbreitung der Glasbefensterung im karolingischen Zeitalter weist auf frühe Anfänge dieser Sitte zurück.

stellte sich mit einem Verbot dagegen, durch die Besorgnis geleitet, dass die heiligen Personen dadurch profaniert würden (vgl. S. 11). Doch ist diese Opposition rasch und allgemein überwunden worden. Die grossen Basiliken der freien Kirche spiegeln die Lust der Zeitgenossen an dem Schmucke religiöser Kunst an den Stätten der Gottesverehrung reichlich wieder. Der Bischof Paulinus von Nola, ein halbmönchischer Mann, war dennoch unermüdlich in der Erfindung bildnerischer Motive und im Schaffen verdeutlichender Begleitverse. Relief, Malerei, Mosaik traten in den Dienst dieser Neigung.[1]) Bei einer Inthronisationsrede in einem kappodocischen Bistume im Jahre 372 wurde die glanzvolle Wirkung des Goldes im farbigen Schnitzwerk der Decke rühmend hervorgehoben.[2]) Die Mosaikmalerei, welche mit Dauerhaftigkeit und Erhabenheit eine wirkungsvolle Farbenglut verband, hatte darin den Vorzug, aber nicht die Ausschliesslichkeit.[3])

Die Apsis bot sich dem Blicke des Eintretenden sofort als der Hauptraum. Dieser forderte daher dieselbe Bevorzugung, welche ihm die Architektur gewährte, von der Dekoration. Die Wölbung, welche sich über der Cathedra des Bischofs und den Sitzen der Presbyter erhob, und die an sie anschliessenden Wandflächen dürften zuerst Berücksichtigung erfahren haben. Der Inhalt der Darstellung war von selbst gegeben. Die andächtige Gemeinde suchte das Jenseits und den siegreichen Himmelskönig, der sie zum Triumph über die Heidenwelt geführt hatte, und in seiner Umgebung die Repräsentanten der himmlischen Welt, welche die religiöse Anschauung in die unmittelbare Nähe des Heilandes rückte, Engel und Heilige, unter letzteren vor allem die Apostel. Die künstlerische Phantasie liess sich hier am liebsten von der Apokalypse leiten, die in reicher Bildersprache die jenseitige Welt malt. In der Auswahl der Heiligen gab die lokale Sitte den Ausschlag. Rom liebte es, Paulus und Petrus darzustellen.

---

[1]) Bes. Ep. XXXII ad Sev. Vgl. Buse, Paul. Bischof v. Nola II, Regensburg, 1856, S. 68 ff.

[2]) Gregor v. Nyssa, *Εἰς τὴν ἑαυτοῦ χειροτονίαν*. Dazu, was Gregor v. Tours (Hist. eccl. V, 45) von einem fränkischen Bischof kurz, aber bezeichnend berichtet: ecclesiam fabricavit, quam colomnis fulcivit, variavit marmore, mosevo depinxit.

[3]) Lanckorónski, Städte Pamphyliens u. Pisidiens I, 27 berichtet von Wandmalereien in einer später in eine Moschee verwandelten Basilika in Adalia, deren älteste Teile er dem 2. Jahrh. u. die jüngsten dem 7. Jahrh. zuweist. Leider erfahren wir nichts Näheres. Einen Kirchenmaler erwähnt Greg. v. Tours, Hist. eccl. VII, 36: tu es pictor ille, qui tempore Chlotarii regis per oratoria parietes atque camaras caraxabas? Ebenso VII, 22 sind picturae parietum angeführt, ohne Zweifel Wandmalereien. In Ostsyrien ist ein Beispiel einer bemalten hölzernen Dorfkirche überliefert (Thomas v. Margâ, Hist. monast., her. von Budge, London 1893, II, 311).

Es versteht sich von selbst, dass auch die anschliessenden Wandflächen der Wölbung in die Dekoration hineingenommen wurden. Doch entstanden hier Kompositionsschwierigkeiten, die selten glücklich überwunden sind.

Wo mit dem Querschiff der sogenannte Triumphbogen gegeben war, konnte dieser in seiner Bedeutung als Eingangsthor zur Apsis nicht schmucklos belassen werden. Man darf dies um so weniger annehmen, da das Querhaus von vornherein einen vornehmeren Bau anzeigt. Die räumlichen Hemmungen waren hier dieselben wie die oben erwähnten.



Fig. 16. Hagios Demetrios in Thessalonich.

Wohl zuletzt sind die Wände des Langhauses in den Kreis der Dekoration gezogen und gewiss nur ausnahmsweise die Obermauern auch der Seitenschiffe. Von Mosaikschmuck am Innern der Eingangswand bietet jetzt nur S. Sabina auf dem Aventin ein Beispiel, eine einfache Komposition, welche als die Personifikation der heidenchristlichen und der judenchristlichen Kirche benannt ist. In S. Maria Maggiore entfaltet sich im Mittelschiff ein Stück alttestamentlicher Geschichte. In S. Apollinare Nuovo in Ravenna wallen an der einen Langseite des Mittelschiffes männliche Heilige in feierlicher Prozession, ihre Siegeskronen in der Hand tragend, dem thronenden Heilande zu, an der anderen Seite heilige Jungfrauen in reicher Gewandung nach der thronenden Maria und dem Jesusknaben. Sie stellen der

irdischen Gemeinde die himmlische Gemeinde vor Augen, die gewürdigt ist, zu sehen, was kein Auge gesehen hat.[1])

So leuchtet im Innern des Gotteshauses von der Höhe die jenseitige Welt in die diesseitige hinein, um diese mit Hoffnungen und Tröstungen zu erfüllen. Was immer die Phantasie des Künstlers und die kirchliche Sitte im Zusammenwirken hier geschaffen haben, es ist alles nur dazu da, den siegreichen, herrschaftsmächtigen Gottessohn hervorzustellen, den die Seligen in Wahrheit, die Lebenden nur erst im Bilde schauen. Die religiöse Poesie des christlichen Altertums durchzieht derselbe Gedanke:

> Quicunque Christum quaeritis,
> Oculos in altum tollite:
> Illic licebit visere
> Signum perennis gloriae.[2])

Es boten sich auch einfachere Bilder mit demselben Inhalte: die Christusgestalt konnte durch das Lamm, wie Paulinus von Nola liebte, oder durch ein einfaches Kreuz, wie der Abt Nilus auf dem Sinai (gest. ca. 440) einmal vorschlug,[3]) ersetzt werden. Dagegen scheint ein Verzicht auf bildlichen Schmuck in stattlicheren Gebäuden nur selten stattgefunden zu haben. In Hagios Demetrios in Thessalonich ist dafür an den Langhauswänden eine kunstvolle Marmorinkrustation von hoher malerischer Wirkung gewählt, während die Apsiswölbung Mosaikschmuck hatte (Fig. 16). Im übrigen fand diese geschmackvolle, oft mit feinstem Verständnis ausgeführte Dekoration Verwendung an den von dem Mosaik frei gelassenen Flächen, also vor allem an den unteren Wandteilen der Apsis und der Seitenschiffe.[4])

Der Fussboden erhielt folgerichtig eine dem dekorativen Charakter des Innenraumes entsprechende Gestaltung, die um so leichter durchzuführen war, da die zeitgenössische Kunst eine reiche Fülle von Mustern des Steinmosaiks besass.[5]) In der Basilika z. B.

---

[1]) Sehr fraglich scheint mir, dass in altchristlicher Zeit irgendwo Brustbilder von Bischöfen auf die Langhauswände gemalt seien. Die Beispiele in St. Peter, St. Paul und S. Apollinare in Classe gehören einer späteren Zeit an. Dagegen erwähnt Johannes v. Eph., Kirchengesch. II, 27; III, 16 (S. 69, 111) Tafelbilder von Bischöfen in den Kirchen, die von den Gegnern herabgenommen und zerstört wurden, meines Wissens die erste Bezeugung.

[2]) Prudent., Cathem. XII, 1 ff.

[3]) Nilus, Ep. LXI ad Olympiod. Eparch.

[4]) Sidonius Apoll., Ep. lib. II, 10: Distinctum vario nitore marmor Percurrit cameram, solum, fenestras. Greg. Tur., Hist. eccl. Franc. II, 16: parietes ad altarium opere sarsurio (opus sarsonium vgl. Ennod., Epigr. II, 91 ed. Hartel, S. 588) ex multa marmorum genera exornatos habet (Basilika in Arvernus). Die Belege sind äusserst zahlreich bei lateinischen wie bei griechischen Schriftstellern.

[5]) Z. vgl. Blümner, Technol. u. Terminol. III, 323 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer, Leipzig 1882, II, 607 ff.; Holtzinger, Archit. S. 179 ff.

des Reparatus in Orléansville (Algier) ist das Plattenmosaik (opus sectile) zur Anwendung gekommen (Fig. 17), noch in einfacher Form, während in der Katakombe S. S. Pietro e Marcellino bei Rom geometrische Figuren und Flechtwerk kunstvoll sich verbinden.[1]) Das in Pompeji häufige lineare Fussbodenmosaik (opus Signinum), welches in leichten Zeichnungen mit farbigen Steinchen auf einem Untergrunde besteht, ist durch einen gleichfalls nordafrikanischen Fund in der Nähe von Constantine belegt: um einen Blätterkranz schlingen sich Blumen, die aus vier Vasen in den Ecken des quadratischen Feldes herauswachsen. In dem Kreise trägt eine Tafel die stoisch klingenden Worte IVSTVS SIBI LEX EST (Fig. 18). Leichter und phantasievoller ist ein Apsisfussboden in einer Grabstätte in Ancona entworfen. Aus einer Vase steigt in reicher Entfaltung und Verästung ein rebentragender Weinstock empor, dessen symbolische Bedeutung die Inschrift erklärt: VINEA FACTA EST DILECTA IN CORNVM IN LOCO VBERI (Jes. 5, 1).[2])



Fig. 17. Opus sectile in Orléansville.



Fig. 18. Mosaikpaviment aus Nordafrika.

Die Einsetzung figürlicher Darstellungen scheint schon früh vollzogen zu sein. In dem Cyklus treten aber christliche Stoffe zurück, offenbar weil die Scheu, christliche Figuren und Symbole mit den Füssen zu berühren, vorhanden war.[3]) Man griff daher lieber zu den antiken Gegenständen und verschmähte in Anschluss an Vorhandenes sogar Mythologisches nicht. Eines der reichsten Pavimente dieser Art ist ein aus der Nähe von Tyrus stammendes, jetzt in Paris befindliches.[4]) Wenn im frühen Mittelalter die Vorliebe für antike Stoffe noch eine so

[1]) G. 204; R. E. II, 423; Perret, Catac. II, Taf. 64. Anzuschliessen ist das Paviment eines Anbaues des Baptisteriums in Salona G. 278, ebenso ein Mosaikfussboden in Capua G. 277, 1.

[2]) B. Cr. 1879, Taf. IX. X, S. 128 ff. Der Text abweichend von der Vulgata und im Anschluss an eine durch Ambrosius bezeugte Überlieferung. Statt dilecta dürfte wohl dilecti zu lesen sein. Vgl. Sabatier, Bibl. sacr. lat. versiones ant. t. II, 525.

[3]) Z. B. Taube, Hirsche (Salona), Kreuz; dazu Gregor v. Nyssa, De S. Theod. (s. folg. S. Anm. 1).

[4]) Renan, Mission de Phénicie, Paris 1864, Taf. 49 (s. auch den Abschnitt „Mo-

grosse ist, so dürfen wir darin das Fortleben einer kräftigen älteren Tradition erkennen.[1])

In den mittleren und kleineren Kirchen wird das im Altertume am meisten verbreitete Würfelmustermosaik (opus tesselatum) hauptsächlich gebraucht sein.

Inschriften, welche den Stifter und die Stiftung nennen oder biblische Citate sind oder einen religiösen Inhalt haben, sind häufig.

4. Das Äussere.

Der antike Tempel ist ein Aussenbau, die Basilika ein Innenbau. Diese Eigenart der letzteren hat sowohl in ihrer Bestimmung als Versammlungshaus als in ihrer Herkunft aus dem Wohnhause ihre Wurzel. Obwohl Unterschiede da waren, die sich zum Teil auf das Baumaterial zurückführen lassen, ist im allgemeinen das Interesse an der Gestaltung des Äusseren gering gewesen. Noch in nachkonstantinischer Zeit vernimmt man das Geständnis, dass nur wenige Kirchen an Pracht und Grösse mit den verfallenden Tempeln des Heidentums sich messen können.[2]) Es bestand offenbar eine Unlust, die äussere Erscheinung des Baues in einen annähernden Einklang mit der Ausstattung des Inneren zu bringen. Der Umstand, dass in den Städten die Basiliken in den seltensten Fällen völlig frei lagen, vielmehr in die Strassenflucht eingeengt waren oder in der Insula verschwanden,[3]) dass oft noch mancherlei Anbauten sich anlehnten,

---

saik"); dazu ein ähnliches Paviment in Sertei (Mauretania Sitifensis), in Mélanges G. B. de Rossi, Paris 1892, S. 354. Im J. 427 bestimmte sogar ein kaiserliches Edikt (C. J. I, 8) . . signum salvatoris Christi nemini licere vel in solo vel in silice vel in marmoribus humi positis insculpere vel pingere, sed quocunque reperitur, tolli. Die Wirkung dieses Erlasses war nur eine teilweise.

[1]) Müntz, Études iconographiques et archéol. sur le moyen-âge. Paris 1887, I, Les pavements historiés du IVe au XIIe siècle (S. 1—63), vorwiegend für die mittelalt. Zeit lehrreich. Aus'm Weerth, Der Mosaikfussboden von St. Gereon in Köln 1873. Nicht sowohl aus den Basilikenpavimenten, deren Zahl und Datierungssicherheit zu wünschen lässt, als aus den Mosaiken der christlichen Privathäuser, Baptisterien und Cömeterien lässt sich ein ziemlich deutliches Bild dieser Dekoration gewinnen. (Verzeichn. bei Kraus, a. a. O. S. 424 ff.). Dazu treten die litterarischen Quellen (z. B. Euseb., H. E. X, 4, 45; Gregor v. Nyssa, De S. Theod., S. 740, t. 46 Migne; Paul. Silent., Hag. Soph. v. 464 ff.; Synes., Catast. Ende: *τὸ τιμαλφέστατον ἔδαφος*. — Im Abendlande Zeugnisse bei Paulinus von Nola und Sidonius Apollinaris; dazu die Inschriften aus Olympia bei Holtzinger, Archit. S. 180). — Conc. Carth. IV hat c. 91 die Bestimmung: pavimenta domorum Dei energumeni verrant. Sonst wird das Aufgabe der niederen Kirchendiener gewesen sein.

[2]) Zeno v. Verona, I tractatus XIV c. 1: quid quod aut nullum aut perrarum est per omnem ecclesiam Dei orationis loci membrum, quod possit quavis ruina in se mergentibus idololatriae aedibus nunc usque aliquatenus comparari?

[3]) Der gegenwärtige Bestand ist zum Teil, z. B. in Rom, noch der alte. Vgl. Lactant., De mort. pers. c. 13 über die Zerstörung der Basilika in Nikomedien: multae ac magnae domus ab omni parte cingebant.

musste diese gewohnheitsmässige Empfindung verstärken. Ein römischer Sarkophag des vierten Jahrhunderts hat uns das Bild eines schmucklosen Baues dieser Art überliefert. Stein auf Stein ist regelmässig gelegt, die Fenster sind einfach umfasst, der Eingang durch zwei Pilaster markiert.[1]) Doch ist man im Abendlande dabei nicht stehen geblieben. In Norditalien, besonders in Ravenna, eher als in Rom, sind die kahlen Wandflächen des Ziegelbaues durch von Blendbögen verbundene Lisenen belebt; auch das Gesimswerk hat in steigendem Masse an Mannigfaltigkeit und Feinheit gewonnen.[2]) Auch Stuck und Mosaik sind verwendet worden. Man darf den jetzigen Bestand dieser Bauten nicht ohne weiteres der ursprünglichen Beschaffenheit gleichsetzen. Gerade in Beziehung auf den über dem Pultdach des Atriums hoch aufsteigenden Giebel ist festgestellt,[3]) dass Mosaikschmuck sich auf ihm entfaltete, gleichsam als Hinweis auf die Malereien der Apsis und des Triumphbogens. Zwar wissen wir nichts über den Inhalt dieser Mosaiken, aber spätere Überlieferung[3]) legt die von vornherein sich darbietende Vermutung nahe, dass Christus, umgeben von Engeln und Heiligen, der bevorzugte Gegenstand war.

Andererseits muss allerdings in dieser Frage überhaupt in Betracht gezogen werden, dass der Backsteinbau, der in ausschliesslicher Anwendung oder in Mischung mit Bruchstein im Westen vorwaltet, in geringerem Masse zu dekorativer Gestaltung einlud als der Haustein. Daher stossen wir bei den Hausteinbauten fast ausnahmslos auf erfreulichere Ergebnisse. Überhaupt aber scheint man im Osten auf die äussere Erscheinung der Kirchen einen grösseren Wert gelegt zu haben. Als der Kaiser Mauricius (gest. 602) die kleine Kirche in Arabissus durch eine grössere zu ersetzen beschloss, sandte er „nach allen Richtungen hin und liess Künstler, tüchtig im Behauen der Steine zu Figuren, Bau- und Zimmerleute, Maurer, Schmiede, Mechaniker und alle übrigen Handwerker zusammenkommen“. Und wenn der Syrer Baläus in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts in einer Einweihungsrede auf eine neuerbaute Kirche die prachtreiche Erscheinung derselben rühmt, so bezieht sich das gewiss nicht auf das Innere allein.[4])

---

[1]) G. 323, 5, 6 (Rom, Lateranmuseum).

[2]) Mothes, Baukunst d. M.-A. in Italien I, 156 ff. Ich verweise überhaupt auf den Abschnitt S. 148—168, da es nicht die Aufgabe dieses Buches sein kann, in die baulichen Details einzugehen. Abb. Dehio u. Bez., Taf. 38, dazu unten S. 74 Fig. 23.

[3]) Kathedrale in Parenzo, St. Peter, St. Paul, S. Lorenzo in Rom.

[4]) Johannes v. Eph., Kirchengesch. V, 22, S. 213. — Biblioth. d. Kirchenväter. Kempten 1872, S. 74 ff.

Die Monumente stehen damit in Übereinstimmung. Ein durch seine Einfachheit imposantes Beispiel bieten die Trümmer der Basilika von Hierapolis in Phrygien (Fig. 19). Die Hauptkirche dieser einst angesehenen Stadt ist aus schönen kräftigen Quadern aufgeführt, die durch leichte Gliederungen gehoben und belebt sind.[1]) Ein Bau in Elis bezeugt dasselbe für Griechenland.[2]) Den ersten Rang aber nehmen in dieser Reihe die syrischen Bauten ein. Hier fällt vorzüglich die Fassadenbildung ins Auge. Die Basilika in Turmanîn (Fig. 20) steht hier vielleicht voran. Über den weitbogigen



Fig. 19. Basilika in Hierapolis.

Eingang breitet sich zwischen zwei massiven Fassadentürmen eine offene Halle aus, deren Dach vier Säulen stützen. Dahinter wird der durch breite Fensteröffnungen leicht gestaltete Giebel des Gemeindehauses sichtbar.

Auch sonst treffen wir in Syrien auf einen Reichtum an Gliederungen, in welchen Kraft und Schönheit sich verbunden haben. Wenn Fassade und Apsis den ersten Anspruch hatten, so sind dabei die Langseiten nicht übersehen worden. Schwächliches Ornament ist fast immer vermieden, vorherrschend ist der Eindruck kräftiger Bestimmtheit. Wie ein Abbild dieser östlichen Bauten erscheint ein

---

[1]) Vict. Schultze, Aus Hierapolis in Phrygien (Christl. Kunstbl. 1892, S. 145 ff.)

[2]) Le Bas et Waddington, Voyage archéol. Itin. Taf. 17.

Relief an dem Portal von S. Sabina in Rom, welches den Tempel in Jerusalem darstellen will.[1]) Wir sehen hier dieselbe turmartig aufsteigende Fassade wie in Turmanîn und antikes Akanthussims. Dass überhaupt im Abendlande das Verständnis und das Können in dieser Richtung nicht gänzlich gefehlt haben, stellen die vortrefflichen, antik-christlichen Skulpturen in Spoleto fest. Es hat hier eine Bildhauerschule bestanden, die ähnlich, wie sich in Syrien beobachten lässt, die christlichen Symbole in die Formen der Antike zu fügen meisterhaft verstand.[2]) Möglicherweise haben dort griechische Einflüsse Boden gefasst. Denn auffallend bleibt, dass das nahe Rom Ähnliches nicht besitzt.

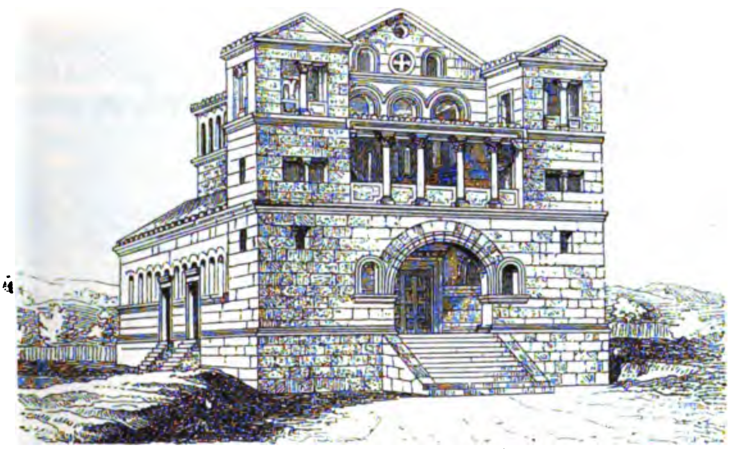


Fig. 20. Basilika in Turmanin.

Der dekorative Trieb fand an den Fenstern, noch mehr freilich an den Thüren Gelegenheit, sich zu bethätigen. Die Fenster wurden — in Rom ziemlich spät — mit Simswerk (Kämpfer, Bogeneinfassung u. s. w.) ausgestattet oder in Gruppen zusammengeschlossen, die Bohrungen des Tafelverschlusses in bestimmten Mustern vollzogen. Auch hier bieten die syrischen Kirchen die beste Illustration.

Der Zugang zu der Basilika erfolgte in der Regel vom Atrium aus; die griechische Gruppe zählt zu ihren Eigentümlichkeiten, dass auch die Langseite eine oder auch zwei Thüröffnungen hat (vgl.

[1]) Berthier, La porte de Sainte-Sabine à Rome, Fribourg 1892, S. 54.

[2]) B. Cr. 1871, S. 134 ff.; Mothes, S. 185 ff.; Holtzinger in d. Zeitschr. f. bild. Kunst XVI, 313 ff. Es handelt sich hauptsächlich um S. Agostino del Crocifisso.

S. 43 Fig. 3; S. 58 Fig. 11), und es ist dann nicht einmal zu entscheiden, ob der oder die Eingänge an der Schmalseite die hervorragenderen sind. Im Abendlande jedenfalls; gewiss in der Regel auch im Osten.

Die mittlere dieser Thüren, das Hauptportal, unterschied sich durch Grösse und Schmuck von ihren Begleiterinnen. Die Form war oblong mit geradem Sturz. Vereinzelt lässt sich schon der Übergang zur Bogenthür beobachten. Schöne Beispiele von Thürsturzen sind in Syrien erhalten.[2]) In scharfer Profilierung treten sie vor, die Fläche mit kreisförmigen Ornamenten besetzt, deren Inhalt Rosette, Blatt, Kreuz, Monogramm Christi, auch Tiergestalten füllen, doch immer so, dass das christliche Zeichen die Dekoration

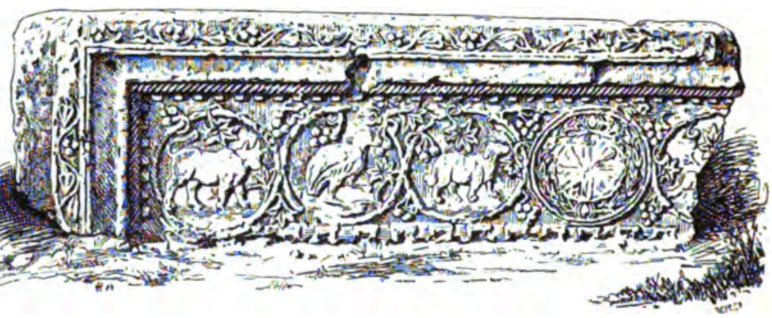


Fig. 21. Thürsturz in Samosata.

beherrscht. Eine anmutige Verbindung der antiken Form mit christlichen Symbolen haben wir in einem Thürsturz in Samosata (Fig. 21). Gewundener Weinstock mit Reben und Blattwerk ziehen zierliche Kreise zur Aufnahme figürlicher Darstellungen.

Die kunstvollen Thüren der antiken Heiligtümer reizten zur Nachahmung. Die älteste Schilderung einer Basilika — in Tyrus — erwähnt den ehernen Reliefschmuck der Hauptthür. Auch die Kirche des heiligen Grabes war so ausgezeichnet, ja sogar Elfenbein und Silber mussten die Kostbarkeit erhöhen.[3]) Wo man dabei über die

---

[1]) Charakteristisch Euseb., H. E. X, 4, 41 über die Hauptthür u. die Begleitthüren der Basilika zu Tyrus: *ὡσὰν βασιλίδι ταύτῃ τοὺς δορυφόρους* (die Nebenthüren) *ὑπέζευξε*.

[2]) Mehrere zusammengestellt bei Cattaneo, Architt. S. 70—72; das schöne Portal von S. Agostino del Crocifisso in Spoleto bei Mothes a. a. O., S. 187. Ich weise ferner hin auf eine Thürfassung in einer lykischen Kirche (Petersen u. v. Luschan, Reisen in Lykien S. 39, Fig. 27); dazu eine in klassischen Formen gehaltene in Adalia (Lanckorónski I, 26, Taf. 11).

[3]) Euseb., a. a. O.; Hieron., Ad Demetr. de serv. virg.: ebore argentoque valvas . . distinguant; Paulin. v. Nola, S. 74 Anm. 2.

antike Ornamentik hinausgegangen ist, mögen Weinstockgewinde, das Monogramm Christi und ähnliche einfache Symbole Verwendung gefunden haben. Ein Sarkophagrelief in S. Lorenzo in Mailand bildet eine solche Thür genau, wie es scheint, ab. Aus einem hohen Henkelgefäss wächst ein kräftiger stilisierter Weinstock hervor, dessen Zweige zwei Tauben und zwei Monogramme Christi umziehen.[1]) Die Einsetzung biblischer Erzählungen bezeichnet erst die dritte Stufe. Nur ein Beispiel solchen Schmuckes ist erhalten, die Thür der Basilika S. Sabina auf dem Aventin, hergestellt aus Cypressenholz. Dieselbe misst 5,15 Meter Höhe und etwas über 2 Meter Breite. In vier von oben nach unten durch schöne Weinlaubguirlanden markierten Reihen hatte sie 28 Reliefs, von denen die Mehrzahl noch vorhanden ist.[2])



Fig. 22. Ägyptisches Relief.

Es sind auch ornamentale Umrahmungen der Thür vorgekommen. Ägyptische Reliefs bilden solche Fassaden ab:[3]) zu beiden Seiten der im Bogen geschlossenen, von Pilastern eingefassten Thür steigt ein zierlicher Weinstock empor, dessen Zweige in dem oberen Felde sich verschlingen. Die Krönung bildet ein Kopf, wohl ein Christuskopf, die Interpretation der Symbolik des Weinstocks (vgl. Joh. 15, 1 ff.). Profilierungen schliessen das Feld ab. So kündet sich nicht durch ein Kreuz oder Monogramm, sondern durch ein sinniges biblisches Symbol die heilige Stätte an (Fig. 22). Sarkophagreliefs gewähren dasselbe Bild.[4])

---

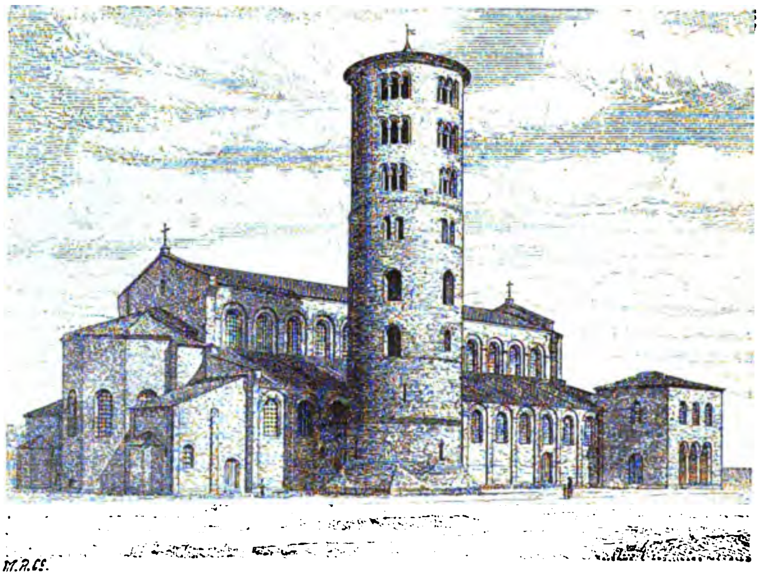
[1]) G. 387, 6.

[2]) Berthiers angeführte Schrift.

[3]) Gayet, Les monuments coptes du musée de Boulaq, Taf. 10, 11. Mir steht ausser Zweifel, dass diese Reliefs so verstanden sein wollen.

[4]) G. 388, 1, 3, 5 (Südgallischer Sarkophag). Das Pilasterportal mit Vorhang begründet diese Deutung. Auch sonst haben die Sarkophagreliefs Kirchenportale nachgeahmt, z. B. G. 299, 1—3, ein vielbesprochener Sarkophag aus Salona (jetzt im Museum zu Spalato); desgleichen ein Exemplar im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (G. 356). Das Material ist ziemlich reichhaltig, aber noch nicht verwertet.

Die Thür machte ebensowenig wie in der antiken Sitte den Gebrauch der Vorhänge[1]) überflüssig, für die neben einfachen, auch kostbare Stoffe, z. B. golddurchwirkte Seide, gewählt wurden. Die Dekoration wird sich in der Regel in einfacher Form gehalten haben.[2]) Über die Anordnung geben uns die Bildwerke genügend Auskunft,[3]) darunter besonders anschaulich die in einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna überlieferte Fassade des Palastes Theodorichs.



M.R.CS.

Fig. 23. S. Apollinare in Classe in Ravenna.

Es lag in der Natur der Sache, dass der Eingang zum Atrium als dem Vorraume einfacher ausgebaut war. Das Höchste bezeichnet hier die Vorlegung eines Propyläum, das mit ornamentiertem Thürsturz, Säulen, Vorhängen nach Analogie des inneren Portals ausgestattet werden konnte.[4])

---

[1]) Velum, aulaeum, *παραπέτασμα, ἀμφίθυρον.*

[2]) Paulin. v. Nola, De nat. S. Felic. v. 98 f.: Aurea nunc niveis Ornantur limina velis. — Poema XVIII, 29 ff.: Cedo: alii pretiosa ferant donaria, meque Officii sumptu superent, qui pulchra tegendis Vela ferant foribus seu puro splendida lino Sive coloratis textum fucata figuris. Hi laeves titulos lento poliant argento, Sanctaque praefixis obducant limina lamnis. Im Chron. pasch. werden als Geschenke des Kaisers Konstantius an die Hauptkirche in Konstantinopel genannt u. a. *εἰς τὰς θύρας τῆς ἐκκλησίας ἀμφίθυρα χρυσᾶ διάφορα καὶ εἰς τοὺς πυλεῶνας τοὺς ἔξω χρυσυφῆ ποικίλα* (ed. Bonn. I, 544 f.). Im Liber Pontificalis werden solche Vorhänge mehrfach erwähnt.

[3]) G. 323; Berthier S. 54.

[4]) S. Prassede, S. Clemente in Rom, Basilika in Olympia u. s. w. Vgl. Holtzinger,

Ein mässig aufsteigendes Satteldach, gedeckt mit Schindeln oder auch mit Blei oder Erzziegeln, überzog das Langhaus, während an den Seitenschiffen und dem Atrium das Pultdach zur Verwendung kam. So wurde, auch wo das Äussere des Schmuckes entbehrte, eine gewisse Wirkung dennoch durch die Gesamterscheinung des Baues erzielt.

Ein Turm in organischer Verbindung mit dem Ganzen fehlte dem altchristlichen Kirchengebäude, ja er fehlte demselben überhaupt. Denn die neben einzelnen abendländischen Basiliken, beispielsweise in Ravenna (Fig. 23) und in Rom, sich erhebenden runden oder eckigen Türme sind unsicherer Datierung, doch so, dass die grössere Wahrscheinlichkeit des frühmittelalterlichen Ursprungs besteht; die turmähnlichen Bildungen dagegen an den syrischen Bauten, welche entweder nur Fassadenschmuck sind oder als Treppenhaus dienen, wollen nicht als Turmbauten im eigentlichen Sinne beurteilt sein.[1]) Daher besteht die Frage nach der ursprünglichen Zweckbestimmung der Türme für die altchristliche Architektur nicht.[2]) Sind irgendwo solche dennoch schon vorhanden gewesen, so können sie nur fortifikatorischen Zwecken gedient haben, wie die Befestigungswerke der Klöster. Damit fallen sie aber aus dem Bereich der kirchlichen Baukunst.[3])

5. An- und Nebenbauten.

Nächst dem gottesdienstlichen Hause war die Beschaffung eines Raumes für den Taufvollzug in der Nähe desselben das dringendste Erfordernis des Kultus. Die Benutzung des Atriums oder des Langhauses zu diesem Zwecke (vergl. S. 51) erwies sich bald als unzureichend. Der Ceremonienreichtum der Taufhandlung erheischte einen geschlossenen, umfangreichen Raum. Dieser wurde nun entweder als Anbau an die Basilika oder als Freibau in der Umgebung gewonnen. So entstand das Taufhaus (*βαπτιστήριον*, *φωτιστήριον*, b a p t i s t e r i u m,

---

Archit., S. 58 ff. Ihre Zahl ist ziemlich gross; eine vollständige Zusammenstellung wäre wünschenswert.

[1]) Hierher gehört auch das eben erwähnte Relief von S. Sabina, wo an dem Haupteingange zwei hohe Aufbauten sich erheben.

[2]) H ü b s c h setzt die Entstehung ins 5.—6. Jahrh., E s s e n w e i n „nicht vor das Jahr 700". Besonders ist auf die genauen Nachweise von M o t h e s I, 163 ff. zu verweisen. Vgl. oben S. 51 Fig. 6.

[3]) Zum erstenmal finde ich eine Kirche mit Befestigungsanlage erwähnt in der Peregrinatio Silviae Aquitanae (S. 74 ed. Gamurrini, Rom 1887), und zwar das Martyrion der hl. Thekla bei Seleucia in Isaurien. Die betreff. Worte lauten: monasteria ergo plurima sunt ibi per ipsum collem et in medio murus ingens, qui includit ecclesiam. Propterea autem murus missus est ad custodiendam ecclesiam propter Hisauros, quia satis mali sunt et frequenter latrunculaunt. Im Abendlande ist auf G r e g. T u r., Glor. mart. c. 64 und V e n a n t. F o r t. III, 7 (turritus apex) zu verweisen.

fons baptisterii, fons). Die Architektur desselben ist eine centrale, mit kreisrunder oder polygoner Grundform und daher in einem späteren Kapitel nochmals zu berühren. Es bildet eine Ausnahme, dass in Amwâs zwischen Jâfâ und Jerusalem neben der Gemeindebasilika eine Taufbasilika sich erhob, wo auf der Grenze zwischen Apsis und Langhaus das Bassin lag.[1])

Es war selbstverständlich, dass das Taufhaus in der Nähe der Kirche stand. Doch nicht immer war dies durchzuführen. Als z. B. in Neapel im sechsten Jahrhundert die Notwendigkeit der Einrichtung eines zweiten, kleinen Baptisteriums sich geltend machte, wurde dieses in das Bischofshaus gelegt.[2])

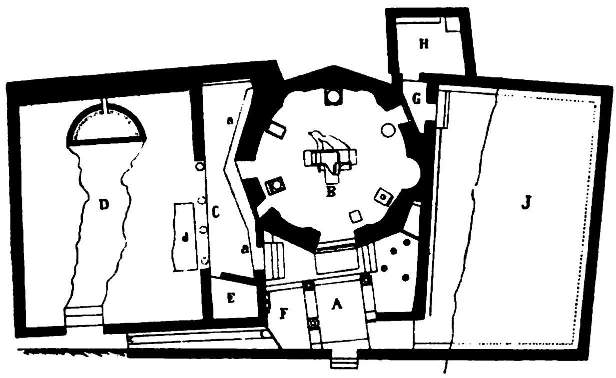


Fig. 24. Baptisterium in Salona.

Das Baptisterium in Salona (Fig. 24) verdient besondere Beachtung wegen der mit demselben verbundenen Anbauten. Es befindet sich in unmittelbarer Nähe der noch nicht aufgedeckten Basilika. Den Zugang bildet ein tetrastyles Vestibul (A). Das Baptisterium war ein oktogoner Bau mit innerer Säulenstellung. In der Mitte ist das mit kostbarem Mosaikpaviment versehene Bassin ausgearbeitet, welches vier Säulen aus rotem Marmor umgaben, die wahrscheinlich einen mit Vorhängen zu schliessenden Überbau bildeten. Eine kleine Thür führt rechts in ein Zimmer (H) mit Steinbänken, ohne Zweifel der Raum, welcher zur Auskleidung der Täuflinge diente. Dagegen ist die Bestimmung des grossen Oblongum (J) dunkel. An der entgegengesetzten Seite lehnt sich an das Baptisterium ein basilikaartiges Gebäude mit Apsis an (D), mit dem Hauptportal (C) jenem zugewandt und mit einem zweiten Eingange im Süden. Der Boden war mit Mosaik überzogen; an der Stelle d lag die jetzt verschwundene Darstellung zweier Hirsche am Cantharus mit der Inschrift aus Ps. 41, 2: quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.' Diese Worte und die

---

[1]) Vgl. den kurzen Bericht von Schick in der Zeitschr. d. deutschen Paläst.-Vereins Bd. VII (1884), S. 15 f. nebst Tafel. Ein oblonges Baptisterium auch in Tebessa (Lenoir II, 483). Beispiele altchristlicher Baptisterien: orthodoxes (S. Giovanni in Fonte) und arianisches Baptisterium in Ravenna, Aquileja, Pisa, Albenga, Torcello, Lateran, Salona, Sfax (Tunis), Cäsarea (Mauretania), Hagia Sophia in Konstantinopel, Dêr Seta in Syrien u. s. w. Vgl. die Aufzählung bei Mothes, Die Kunst des M.-A. in Italien I, 125 ff., wo aber unrichtig auch S. Costanza genannt ist.

[2]) Gesta episc. Neap., Vita Vincentii: fecit baptisterium fontis minoris intus episcopio. Doch liegt das episcopium neben der Kirche.

Architektur stellen den Saal als Katechumenatssaal, κατηχουμενεῖον, fest, wo die Katechumenen für den Empfang der Taufe vorbereitet wurden.

Guida di Spalato e Salona S. 232 ff., Taf. 21. Ephem. Salonit. S. 32; G. 278; S. 96. Es ist übrigens leicht zu beobachten, dass die ursprüngliche Disposition der Anlage nicht mehr vorhanden ist; es haben z. B. im Baptisterium Durchbrüche stattgefunden. Auch in Qal 'at Sim'ân in Syrien ist das oktogone Baptisterium von einer Anzahl kleinerer und grösserer Zimmer umgeben, die in einem Geviert liegen, an dessen eine Seite eine Basilika sich anlehnt (Holtzinger, Archit. S. 217).

In dem Baptisterium einer dreischiffigen Basilika im Aladschadagh-Thale in Lykien ist ein sog. griechisches Kreuz als Grundform angewandt. In der Mitte erhebt sich der Taufbrunnen in der Gestalt eines vierseitigen Prismas von 0,82 Meter Höhe und 0,86 Meter Breite. Bemerkenswert ist, dass der Zutritt von der Apsis aus erfolgt. (Petersen u. v. Luschan, Reisen in Lykien etc., S. 38 ff.) — Der Wasserzufluss war in der Regel natürlich ein künstlicher. Über die Hineinziehung eines Brunnens in ein Baptisterium berichten die syrischen Acta Maris Apostoli (Analecta Bollandiana 1885, IV, 79).

Ausser den Baptisterien, die an oder neben der Basilika ihren naturgemässen Platz hatten, werden gelegentlich noch andere Gelasse und Bauten genannt, welche hier und dort sich um das Gemeindehaus gruppierten oder sich an dasselbe anlehnten. So Wohnungen des Bischofs und der Kleriker, Bibliotheken, Empfangs- und Versammlungsräume, Schulen, Pilgerherbergen und Krankenhäuser, Bäder u. s. w. Doch darf diese Klasse von Annexen nicht als Regel angesehen werden; vornehme Hauptkirchen und Wallfahrtskirchen sind nach dieser Seite hin von den gewöhnlichen Bauten wohl zu unterscheiden.[1]) Ein berühmtes Beispiel bilden die Wohlthätigkeitsanstalten Basilius' des Grossen vor der Stadt Cäsarea in Kappadocien, die sich um eine Kirche gruppierten und, da sie eine selbständige Kolonie bildeten, den Anblick einer kleinen Stadt gewährten.[2]) Auch wo die Basilika in eine Klosteranlage mit Wirtschaftsgebäuden, Herbergen und Hospitälern einbezogen wurde, ergab sich ein neues Bild. In Syrien sind grossartige Anlagen dieser Art auf uns gekommen, doch besteht leider nicht die Möglichkeit, die Bestimmung der Räume im einzelnen zu erkennen, indes dürfen wir sie gewiss nach den Bauten des Basilius beurteilen. So lagern sich in Kherbet-Ḥâṣṣ westlich, südlich und südöstlich grosse Höfe an die Kirche, die ihrerseits das Terrain für verschiedenartige Gebäude abgeben. Hallen sind reichlich verwertet. Imposant ist ein anderer Gebäudekomplex in Al-Bâra,

[1]) Ein gutes Bild von den Anbauten und Liegenschaften grosser Kirchen giebt Cod. Just. I, 12, 3 (a. 431). Von dem neapolitanischen Bischofe Stephanus (6. Jahrh.) heisst es in den Gesta episcop. Neapol.: hic fecit praefulgidam basilicam ... quam amplis aedificiis in gyro distinxit. — Ebendas. vom Bischofe Stephanus: fecit basilicam .. copulatam cum episcopio.

[2]) Greg. Naz., Or. XLIII, c. 63.

welcher durch eine Strasse in zwei Gruppen geschieden wird. Die nördliche hat eine kleinere, die südliche eine grössere Basilika mit Kapelle. Auch hier sind grosse Plätze und Säulenhallen charakteristisch.[1]) In Schakka (Fig. 25) liegt neben der Basilika (C) ein offener, von Säulen umschlossener Hof (D), von dem aus Eingänge zu zahlreichen, miteinander verbundenen Räumen (B, E, F, G, H) führen. Ein schmaler Gang (P) vermittelt den Verkehr nach aussen.

Es leuchtet ein, dass diese weitere oder engere Einfassung der Basilika die Aussenwirkung derselben stark beeinträchtigte oder ganz

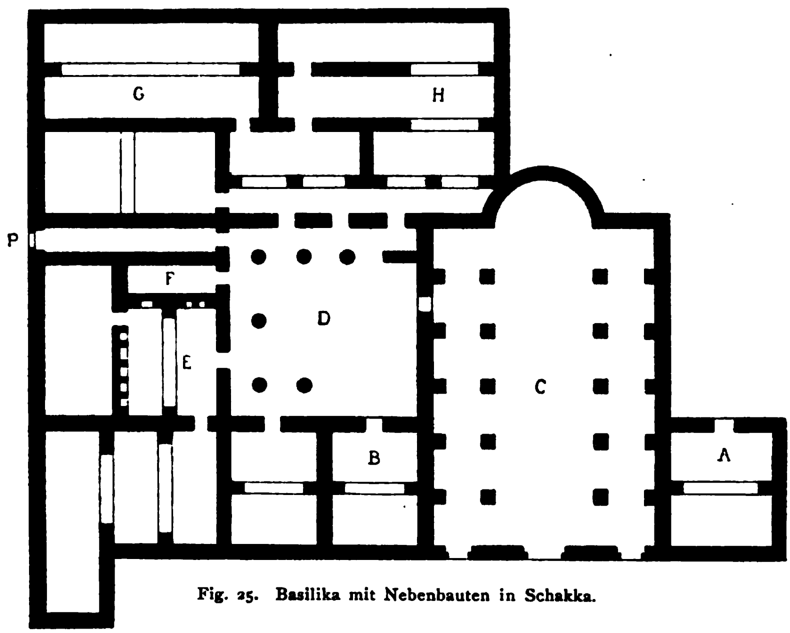


Fig. 25. Basilika mit Nebenbauten in Schakka.

aufhob. Die Seitenschiffe und die Apsis verschwanden in der Umgebung, und nur die hochragende Oberwand und der Giebel kündigten das Hauptgebäude an.

Die älteste Beschreibung einer Basilika verdanken wir dem Kirchenhistoriker Eusebius in seiner Festrede bei Gelegenheit der von dem Bischof Paulinus neu erbauten Basilika in Tyrus i. J. 314 (H. E. X, 4, 37 ff.). Dieselbe lautet:[2])

1. „Er (nämlich der Erbauer Bischof Paulinus) fasste das ganze Terrain für diese Kirche [von vornherein] grösser und gab demselben eine feste Umfriedigung

[1]) Vogüé, Syrie centr. Taf. 59. 60; S. 96 ff.

[2]) Die Beschaffenheit der vorhandenen deutschen Übersetzungen, unter denen diejenige Zestermanns (Die antiken und die christl. Basiliken, S. 138 ff.) die beste ist, möge diesen neuen Versuch rechtfertigen. Die angewandte Numerierung soll den Überblick unterstützen.

(περίβολος) vermittelst einer umlaufenden Mauer, damit diese als eine sichere Schutzwehr des Ganzen diene."

2. „Durch eine breite und hochragende Vorhalle (πρόπυλον) mit der Front gegen das aufgehende Sonnenlicht (d. h. nach Osten) gewährte er auch den weit von der Umfriedigung ausserhalb des Heiligtums Befindlichen eine volle Vorahnung des im Innern zu Schauenden."

3. „Den durch das Portal Eintretenden gestattete er aber nicht, ohne weiteres mit unheiligen und ungewaschenen Füssen das innere Heiligtum zu betreten, sondern er sparte einen möglichst grossen Raum zwischen der Kirche und der Vorhalle aus und schmückte ihn durch vier ringsum geführte Säulengänge mit abgeschrägtem Dach (d. i. Pultdach). In dieser im Quadrat entworfenen Anlage, deren Säulen durch Holzschranken in mittlerer Manneshöhe verbunden und geschlossen waren, liess er das innere Feld (μέσον αἴθριον = Atrium) dem Blick des Himmels offen und erschloss es frischer, sonniger Luft (der Text genau: μέσον αἴθριον ἠφίει εἰς τὴν τοῦ οὐρανοῦ κάτοψιν, λαμπρὸν καὶ ταῖς τοῦ φωτὸς ἀκτῖσιν ἀνειμένον ἀέρα παρέχον)."

4. „Hier errichtete er, gerade vor der Fassade der Kirche, als Sinnbild heiliger Reinigungsakte ein Bassin (κρῆναι), welches mit reicher Wasserspende dem von der heiligen Umfriedigung zum Innern Hinzutretenden zur Waschung diente. So ist dies die erste Station für die Eintretenden — freilich zugleich ein prächtiger Schmuck des ganzen Baues —, denen aber, die noch der ersten Einführung [in die Gemeinde und den Gemeindegottesdienst] harren, ein passender Aufenthaltsort."

5. „Ja, den Anblick dieser Dinge überbietend, schloss er an die innere noch grössere [als die äussere] Vorhalle die Eingänge zur Kirche und zwar so, dass er wiederum gegen die Strahlen der Sonne (d. h. nach Osten) in derselben Reihe drei Thore baute. Dem mittleren derselben gab er den Vorzug, die beiden anderen an Höhe und Breite weit zu übertreffen, stattete es mit eisengefugten ehernen Täfelchen und Reliefornamenten (παραπήγμασί τε χαλκοῦ σιδηροδέτοις καὶ ποικίλμασιν ἀναγλύφοις) in höherem Masse aus und stellte ihm, gleichsam der Königin, die anderen als Trabanten zur Seite."

6. „Gleicherweise zog er an beiden Seiten des Innern der Kirche Säulenhallen in der Zahl der Eingänge (ταῖς παρ' ἑκάτερα τοῦ παντὸς νεὼ στοαῖς τὸν τῶν προπύλων ἀριθμὸν διατάξας)."

7. „Über denselben aber ersann er von oben für volleres [als durch die Eingänge] Licht verschiedene Zugänge (d. h. Fenster) zu dem Gemeindehause und schmückte sie mit zierlichen Holzgittern (ταῖς ἀπὸ ξύλου λεπτουργίαις S. 50)."

8. „Aus reichem und wertvollem Material fürwahr erbaute er das königliche Haus (τὸν βασίλειον οἶκον), in opferfreudiger Liberalität keine Kosten scheuend. Daher scheint es mir überflüssig, die Länge und Breite des Baues zu schildern, seine glanzvolle Schönheit, seine nicht in Worte zu fassende Mächtigkeit, den herrlichen Anblick der Einzelheiten zu beschreiben, sowie seine himmelanstrebenden Mauern (ὕψη τὰ οὐρανομήκη) und die auf diesen lagernden Libanoncedern."

9. „Nachdem er so die Kirche vollendet hatte, versah er sie zu oberst mit den hohen Sitzen (θρόνοι), den Vorstehern zur Ehrung, und weiterhin mit Bänken (βάθρα) in bestimmter Reihenfolge nach geziemender Ordnung für alle (ἐν τάξει τοῖς καθόλου κατὰ τὸ πρέπον). Vor allem aber stellte er in der Mitte den allerheiligsten Altar auf, und diese Stätte umschloss er, damit sie von der Menge nicht betreten werde, mit Holzschranken, welche zierliches Schnitzwerk krönte, ein bewundernswerter Anblick."

10. „Aber auch den Fussboden vernachlässigte er nicht, sondern mit Marmor [-mosaik] verlieh er ihm einen schönen, reichen Schmuck."

11. „Endlich wandte er seine Sorgfalt auch der Aussenseite der Kirche zu, indem er Hallen und Anbauten (ἐξέδρας καὶ οἴκους) in grossem Masstabe an beiden [Lang-] Seiten künstlerisch aufführte, diese an die Seitenschiffe des königlichen Hauses anlehnte (εἰς πλευρὰ τῷ βασιλείῳ συνεζευγμένους) und mit den Eingängen in den Innenraum verband. Diese Bauten stellte unser friedlicher Salomo, der Erbauer des Tempels, für diejenigen her, welche noch der reinigenden Besprengung (Taufe) bedürfen."

Im grossen und ganzen ist diese Darstellung in der bekannten eusebianischen Schreibweise klar; sie zeigt, wie fest die Grundformen der Basilika bereits am Anfange des vierten Jahrhunderts waren. Doch bleiben einige Lücken und Dunkelheiten. Eine Apsis wird nicht erwähnt, aber das Schweigen darüber gestattet nicht den Schluss, dass sie nicht vorhanden gewesen sei, wie in der That Zestermann annimmt.

Zu der „grösseren Vorhalle" (5) ist als Gegensatz die äussere gedacht, mit welcher die Beschreibung der Baulichkeiten beginnt (2); sie ist also wohl zu unterscheiden von der gegenüberliegenden Arkade des Atriums. Unter 6 sind στοαί identisch mit der Bezeichnung „Schiffe". Den drei Eingängen entsprechen die drei Schiffe. Beachtenswert ist die folgende Mitteilung (7), dass nicht durchbrochener Stein, sondern ein Holzgitter den Fensterverschluss bildete. Undeutlich ist die Berichterstattung über die Sitze (9). Die θρόνοι — weil im Plural — können nur die Ehrensitze des Bischofs und der Presbyter, die als πρόεδροι bezeichnet werden, sein; die Diakonen sassen nicht in der Apsis. Die βάθρα dagegen, welche ἐν τάξει und κατὰ τὸ πρέπον angelegt und ausdrücklich nach ihrer Bestimmung als καθόλου charakterisiert werden, können nur das Gemeindegestühl gewesen sein. Da im folgenden der Altar angeführt und dann fortgefahren wird: αὖθις καὶ τάδε .. τοῖς ἀπὸ ξύλου περιέφραττε δικτύοις, so könnte allerdings die Meinung entstehen, dass es sich nur um Chorgestühl handele. Aber in Wirklichkeit ist diese unmöglich. Grössere Schwierigkeiten bereiten die Schlussätze (11). Was meint Eusebius mit ἐξέδραι und οἶκοι? Nach dem Wortlaut wären sie ausschliesslich dem Taufvollzuge und den diesen vorbereitenden Handlungen bestimmt. Daran ist indes nicht zu denken. Ἐξέδραι dürften die Vorbauten der Seitenportale sein, die wir z. B. an syrischen Basiliken finden (S. 71 f.); die Worte, dass die ἐξέδραι wie die οἶκοι mit den Seiteneingängen in Verbindung stehen, lassen darüber kaum einen Zweifel. Unter den οἶκοι werden dann in erster Linie das Baptisterium und der Katechumenatssaal zu suchen sein; aber gewiss auch andere Räumlichkeiten, wie sie grossen Basiliken nicht fehlten (S. 77).

Über den Bau der hl. Grabeskirche in Jerusalem giebt ein Schreiben Konstantins bei Euseb., V. C. III, 30 ff., Nachricht, die indes zu einem vollen Bilde nicht ausreicht. Eine flüchtige Skizzierung eines Rundbaues in Antiochien und der Apostelkirche in Konstantinopel bei demselben Schriftsteller: V. C. III, 50; De laud. Const., 9; V. C. IV, 58 f. Vgl. ferner Gregor Naz., Oratio XVIII funebr. in patrem c. 39 über einen Kirchenbau im kappadocischen Cäsarea, und im Abendlande die Mitteilungen des Bischofs Paulinus von Nola über seine Bauten (Zestermann, S. 146 ff.).

In der schon erwähnten Kirchweihrede, welche der syrische Dichter Baläus (Anfang des fünften Jahrhunderts) in der Stadt Kenneschrin (bei Aleppo) hielt, finden sich gleichfalls einige bauliche Mitteilungen. Genannt werden: Thore, Vorhöfe, Steinaltar, Schmuck am Ausseren und im Inneren (Bickel, Ausgewählte Gedichte der syrischen

Kirchenväter Cyrillonas, Baläus etc., Kempten 1872, S. 74 ff.). Eine anschauliche Beschreibung der Erbauung einer Klosterkirche mit Angaben über Kosten (siebentes Jahrhundert) bei dem syrischen Bischof Thomas v. Margâ, Hist. monast. II, 397 ff. Wertvoller sind bei ebendemselben Schriftsteller in dem Abschnitt über den Bischof Narses sich findende Einzelheiten des Kirchenraumes S. 543 ff., doch ist mancher Ausdruck dunkel. Wegen Angabe von Massen und Zahlen endlich seien zwei Mitteilungen Gregors von Tours in der Hist. eccl. Franc. angeführt: II, 14: der Bischof Perpetuus von Tours erbaute 550 Schritt vor der Stadt magnam basilicam, quae usque hodie permanet. Habet in longum pedes 160, in lato 60, habet in alto usque ad cameram pedes 45, fenestras in altario 32, in capso (= Schiff) 20, columnas 41; in toto aedificio fenestras 52, columnas 120; ostia 8, tria in altario, quinque in capso. Ebendaselbst c. 16: Hic (nämlich der Bischof Namatius von Arvernus) ecclesiam, qui nunc constat et senior intra muros civitatis habetur, suo studio fabricavit, habentem in longo pedes 150, in lato pedes 60, id est infra capso, in alto usque cameram pedes 50, inante absidam rotundam habens, ab utroque latere ascellas eleganti constructas opere totumque aedificium in modum crucis habetur expositum. Habet fenestras 42, columpnas 70, ostia 8.

6. Einzelbeschreibung altchristlicher Basiliken.

I. Rom. Der älteste Zeuge für die Existenz einer Christengemeinde in Rom, der Brief des Apostels Paulus an die Römer, stellt zugleich eine Mehrzahl gottesdienstlicher Versammlungsräume derselben fest.[1]) Etwa hundert Jahre später stossen wir auf dieselbe Beobachtung,[2]) die angesichts des Umfangs und des raschen Wachstums der römischen Gemeinde nicht auffallen kann. Das Bedürfnis, die Gesamtheit der Christen in der Stadt parochial zu gliedern, muss schon früh hervorgetreten sein, und das Verständnis wie das Talent des römischen Episkopats für das Organisatorische macht die Vermutung mehr als wahrscheinlich, dass dasselbe längst vor Konstantin Abhilfe gefunden hat. Doch erst am Ende des fünften Jahrhunderts und dann des sechsten Jahrhunderts tritt diese parochiale Organisation in fast vollem Umfange hervor, aber mit Eigentümlichkeiten, welche bestimmt auf die ältere Zeit zurückführen.[3]) Die Zahl 25 ist selbstverständlich erst allmählich gewonnen, aber vielleicht schon im dritten Jahrhundert erreicht.

---

[1]) Röm. 16, 3 ff.: *ἀσπάσασθε Πρίσκαν καὶ Ἀκύλαν . . καὶ τὴν κατ' οἶκον αὐτῶν ἐκκλησίαν.* Damit wird eine Hausgemeinde aus den übrigen herausgehoben; eine zweite v. 14 u. eine dritte v. 15. Vgl. K. Schmidt, Anfänge des Christentums in d. Stadt Rom 1879; Langen, Gesch. d. röm. Kirche I, Bonn 1881.

[2]) Acta Just. mart. c. 3 (Opp. ed Otto t. III), s. oben S. 38, Anm. 4.

[3]) Die Unterschriften der römischen Synode v. J. 499 (Hefele, Conc.-Gesch., 2. Aufl. II, 625 ff.) und derjenigen von 595 (III, 57 ff.). Darüber und überhaupt zu dieser Frage Duchesne, Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge II: Les titres presbytéraux et les diaconies (Mél. d'archéologie et d'histoire der École franç. de Rome 1887, S. 217 ff.).

Dieser Zahl entsprach die Zahl der Kirchengebäude. Wenn diese nach den angedeuteten Quellen späterer Zeit in den peripherischen Regionen der Stadt liegen, dagegen den centralen Regionen Palatinus (X), Forum Romanum (VIII), Circus Maximus (XI), Templum pacis, wo die Hauptstätten des öffentlichen Lebens und des Kultus lagen, mit einer Ausnahme ausweichen, so spiegelt sich darin deutlich die ältere Situation wieder.

Die Friedenszeit führte eine rege Bauthätigkeit herbei. Im Innern der Stadt erstanden, durch das Bedürfnis des Kultus gefordert,

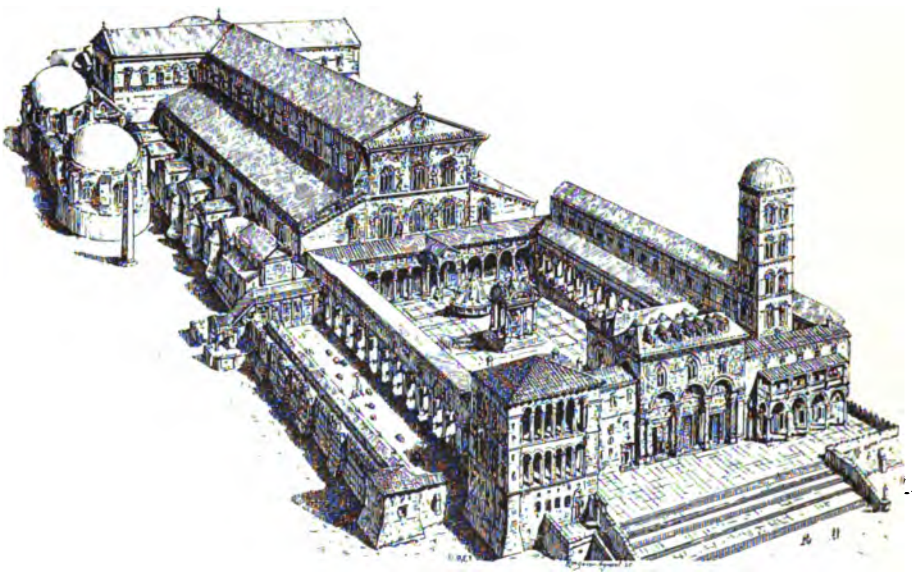


Fig. 26. Basilika St. Peter mit den mittelalterlichen Anbauten.

weitere kleinere und grössere Basiliken, und ausserhalb erhoben sich über den Märtyrergräbern stattliche Bauten, darunter als die hervorragendsten die Petrus- und die Paulusbasilika.

1. Petrusbasilika (Fig. 26), an der angeblichen Todesstätte des Apostels Petrus in den vatikanischen Gärten, wahrscheinlich schon unter Konstantin begonnen, aber erst nach seinem Tode abgeschlossen, eine fünfschiffige Anlage, darin das Mittelschiff mit 23 Meter Breite und 88 Meter Länge. Das Querschiff trat kräftig über die Breite des Langhauses hinaus, während die Apsis verhältnismässig klein gebildet war. Ein quadratisches, von Säulenhallen umgebenes Atrium lagerte sich den Eingängen vor. Darin erhob sich ein prächtiger Kantharus (Seite 49, Fig. 5). Vor dem Atrium zog sich noch ein Narthex hin, welchem später ausgedehnte Treppenanlagen sich anfügten, während dem inneren Eingang ein Propylon auszeichnete. Der grossartigen Gesamtanlage entsprach die dekorative Ausstattung. Mosaikschmuck zierte den Giebel, der hoch über dem Atrium

aufstieg. Ihm entsprachen im Innern die Mosaikmalereien an den Obermauern des Langhauses und der Apsis und am Triumphbogen. Die Mittelschiffsäulen, antiken Bauten entnommen, waren durch Architrave, die anderen durch Archivolten verbunden. Eine reich kassettierte Balkendecke schloss nach oben den mehr als 7100 Quadratmeter umfassenden Raum ab. Schranken mit Säulen schieden den Chor von dem Querschiff, wo über der Gruft mit dem Leichname des Petrus ein Altar mit hohem Aufbau sich erhob. In der Tiefe dahinter stand die Cathedra des Bischofs, und an den Wänden zogen sich im Halbkreis die Subsellien der Presbyter hin.

Diese Basilika, welche durch Anbauten, Zuthaten und Modifikationen ihre ursprüngliche Gestalt schon früh veränderte, gewann als Wallfahrtsort schnell eine hervorragende Bedeutung. Was im Osten die Anastasis in Jerusalem war, war sie für die abendländische Christenheit. Im 16. Jahrhundert fiel sie, um einem neuen Prachtbau Platz zu machen.

Abbildungen u. a. Dehio und Bezold Taf. 18. 28. — Hübsch, Taf. 3. 4. — Crostarosa S. 32. 33. — Gutensohn und Knapp (zu Bunsen, Die Basiliken des christl. Roms, München 1842) Taf. 1—3. Ein gutes Bild gewährt die Miniatur des Jean Foucquet aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek, mitgeteilt in den Mélanges G. B. de Rossi, Paris, Rom 1892, Taf. 4. Zur Geschichte: Erbes, Das Alter der Gräber und Kirchen des Paulus und Petrus in Rom (Zeitschr. f. Kirchengesch. VII, 1 ff.); Kirsch, Beiträge zur Gesch. d. alten Peterskirche (RQS 1888, S. 113 ff.); O. Marucchi, Le memorie dei s. s. Apostoli Pietro e Paolo nella città di Roma, con alcune notizie sul cimitero apostolico di Priscilla, Rom 1894.

2. Paulusbasilika, vor Rom an der Via Ostiensis über dem Grabe des Apostels Paulus, den die Überlieferung den Märtyrertod zugleich mit Petrus in der neronischen Verfolgung erleiden lässt. Der erste unansehnliche Bau wahrscheinlich aus konstantinischer Zeit; an seiner Stelle ordneten die Kaiser Valentinian II, Theodosius, Arcadius 386 einen Neubau an, welcher unter Honorius zum Abschluss kam (die Inschrift des Triumphbogens: Theodosius cepit, perfecit Honorius aulam doctoris mundi sacratam corpore Pauli). Die Basilika bestand in der Hauptsache intakt bis zum Jahre 1823, wo ein Brand sie bis auf einen geringen Rest zerstörte. Der jetzige Neubau entspricht nur im allgemeinen den ursprünglichen Verhältnissen.

Die alte Basilika hatte ein quadratisches Atrium, von wo aus drei Thüren in das Mittelschiff, und je zwei in die Seitenschiffe führten. Achtzig durch Archivolten verbundene, kannelierte Marmorsäulen korinthischen Stils stützten die Mauern des Innern, welchem, mit Einschluss des Transepts, 66 grosse und 41 kleinere Fenster Licht zuführten. Ein über 14 Meter breiter Triumphbogen bildete ein erhabenes Thor zu dem mächtigen Querschiff mit weiter Apsis. Unmittelbar hinter dem Triumphbogen lag die Confessio, welche der Kirche ihre Bedeutung gab. Der imposanten Architektur fügte sich die künstlerische Ausstattung an. Marmorornamente und Mosaikschmuck bedeckten die inneren Wände. Von der Fläche des Triumphbogens blickte das Brustbild des Heilandes herab, begleitet von den Symbolen der Evangelisten und den huldigenden Ältesten der Apokalypse, während die markigen Gestalten der Apostel Paulus und Petrus unten die Scene abschlossen. Auch die Apsiswölbung trug ein Mosaik, das später durch eine andere Darstellung ersetzt wurde. Eine kassettierte, mit Goldschmuck gezierte Decke überspannte den lichten, weiten Raum, in welchem die Majestät der Architektur sich einen glänzenden Ausdruck verschafft hatte.

Dehio und Bezold Taf. 17. 21. — Hübsch, Taf. 10—12; S. 15 ff. — Gutensohn und Knapp Taf. 4—7.

3. S. Pietro in Vincoli, am westlichen Ende des Esquilins, im fünften Jahrhundert durch Eudokia erbaut, dreischiffig mit einem innerhalb der Breite des Schiffes liegenden Querhause. Ob die Nebenapsiden, welche jetzt der Hauptapsis parallel liegen, ursprünglich sind, erscheint fraglich. Zehn dorische kannelierte Säulen aus parischem Marmor, durch Archivolten verbunden, stützen die Mauern des Mittelschiffes. Die Breite des Mittelschiffes verhält sich auffallend zu seiner Länge, nämlich wie 1 : 2½. Die Einwölbung der Seitenschiffe gehört dem christlichen Altertum nicht mehr an.

Dehio und Bezold Taf. 17. 20. — Hübsch Taf. 7. 9.; S. 14. — Gutensohn und Knapp Taf. 8 ff.

4. S. Sabina auf dem Aventin, gleichfalls im fünften Jahrhundert erbaut und in guter Erhaltung des Ursprünglichen auf uns gekommen. Dreischiffig, mit breitem Mittelschiff, dessen Stützen 24 schöne kannelierte Säulen aus parischem Marmor mit korinthischem Kapitäl bilden. Archivolten überspannen die in weitem Abstande stehenden Säulen. Das Querschiff fehlt; die beiden Nebenapsiden sind zweifelsohne spätere Zuthaten. Ein Narthex legte sich der Eingangsseite vor, deren Thür bekannt ist durch den reichen Reliefschmuck. An der Innenfläche über der Thür hat sich noch das ursprüngliche Mosaik fast ganz erhalten. Bemerkt sei noch, dass die Apsis nach Nordosten orientiert ist.

Hübsch Taf. 7. 9. — Gutensohn und Knapp Taf. 8. — Berthier, La porte de Sainte Sabine à Rome, Fribourg 1892.

5. S. Clemente, südöstlich vom Kolosseum. Der gegenwärtige Bau erst seit dem neunten Jahrhundert, aber in treuem Anschluss an das altchristliche Schema. Ein Portikus führt zu einem quadratischen Atrium, welches durch eine Thür mit dem dreischiffigen Langhause verbunden ist. Das Querschiff fehlt; die jetzigen Seitenapsiden sind nachträgliche Zuthaten. Das Innere giebt in seiner Ausstattung eine gute Vorstellung von der alten Sitte, namentlich das Apsismosaik, die Ambonen und der Sängerchor. Unter diesem Oberbau ist erst in neuerer Zeit eine Unterkirche blossgelegt worden, welche jener zu ersetzen bestimmt war, von grösseren Dimensionen und mit Narthex. Es besteht kein Hindernis, diesen älteren Bau, der in eigentümlicher Verbindung mit einem Mithräum steht, mit der Basilika zu identifizieren, welche in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts Hieronymus erwähnt.

Mullooly, Saint Clement, Pope and Martyr, and his basilica in Rome, 2. Aufl., Rom 1873. — Dehio und Bezold Taf. 16. 22. 27. — Hübsch Taf. 4. 26. 28. 45. 57; S. 103. — Gutensohn und Knapp Taf. 32—34. — S. 54, Fig. 8.

6. S. Agnese an der Via Nomentana, angeblich schon unter Konstantin über dem Grabe der heiligen Agnes errichtet. Einen vollständigen Neubau führte aus der Bischof Honorius (625—638), und Hadrian I. stellte 775 die bei einer Belagerung Roms stark beschädigte Kirche wieder her. Der Grundriss zeigt eine dreischiffige Anlage von geringen Dimensionen. Baugeschichtlich ist S. Agnese dadurch merkwürdig, dass — neben S. Lorenzo das einzige Beispiel in Rom — über den Seitenschiffen Emporen sich hinziehen. Diese Emporen liegen jetzt in demselben Niveau wie die Via Nomentana, und die unteren Geschosse sind nur durch eine tiefe Treppe zu erreichen. Das Mosaik im Apsisgewölbe, die heilige Agnes mit zwei Begleitern darstellend, gehört dem 8. Jahrhundert an. Neben der Basilika dehnt sich die gleichnamige Katakombe aus (Armellini, Il cimitero di S. Agnese, Roma 1880).

Dehio und Bezold Taf. 17. 22. — Hübsch Taf. 37; S. 89 f. — Gutensohn und Knapp Taf. 16—18. — S. 53, Fig. 7.

Zu vgl. über die römischen Basiliken ausser den angeführten Werken Platner-Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart, Tübingen 1830 ff.; Armellini, Le chiese di Roma, Rom 1887 (vorwiegend geschichtlich); Kraus, R. E. I, S. 129 ff. (kurzes Verzeichnis).

II. Ravenna. Als im Beginn des fünften Jahrhunderts Honorius, der Sohn des grossen Theodosius, den kaiserlichen Thron von Rom nach dem sicheren Ravenna überführte, hatte kurz vorher der Bischof Ursus daselbst die erste, der Bedeutung der Stadt entsprechende Hauptkirche, die später nach ihm genannte Basilica Ursiana errichtet, nachdem sich die Christengemeinde bis dahin mit unansehnlichen Gotteshäusern beholfen hatte.[1]) Es konnte nicht fehlen, dass die durch die kaiserliche Residenz erhöhte Stellung Ravennas auch der kirchlichen Baukunst förderlich wurde. In der Vorstadt Classis erbaute schon der Nachfolger des Ursus, der Bischof Petrus, eine prächtige Basilika; eine dritte entstand an der Caesarea, der vornehmen Verbindungsstrasse zwischen Classis und Ravenna. Zu den beiden erstgenannten Basiliken kamen Baptisterien. Im Jahre 423 starb Honorius, und bald nachher zog in Ravenna diejenige Frau ein, deren Leben ein treues Spiegelbild der stürmischen Gegenwart war, Galla Placidia, die würdige Tochter Theodosius des Grossen, jetzt als Vormünderin ihres kaiserlichen Sohnes in Besitz dessen, was an kaiserlicher Macht noch vorhanden war im Westreiche. Die Baugeschichte Ravennas ist fast ein Vierteljahrhundert mit ihrem Namen verknüpft. Die Votivbasilika des Johannes Evangelista, die Kirche des hl. Kreuzes und das Mausoleum gehen auf sie zurück. Der Bischof Petrus Chrysologus (seit circa 449) teilte dieses Interesse. Die Herrschaft der arianischen Ostgoten, weit entfernt, ein Hemmnis zu werden, fügte für den arianischen Kultus, vor allem ausserhalb, aber auch innerhalb der Stadt neue Bauten hinzu, unter denen die Basilika des hl. Martinus in coelo aureo (S. Apollinare nuovo) und das arianische Baptisterium erwähnt seien. Die Bauthätigkeit der Katholiken ruhte nicht. S. Apollinare in Classe und der erste hervorragende christliche Centralbau im Abendlande, S. Vitale, beides Werke des sechsten Jahrhunderts, bezeugen hinreichend Energie und Können. Der Bischof Maximianus (gest. 556 oder 557) war ein unternehmender und glücklicher Bauherr. Aber mit ihm schliesst die klassische Baugeschichte Ravennas ab.

[1]) Vgl. die oben S. 30 Anm. 2 angeführte Stelle aus des Agnellus Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis, der Hauptquelle der älteren Baugeschichte.

Die kirchlichen Bauten Ravennas liegen in der Einflussphäre der östlichen Kunst. Die aussen polygon und innen rund gestaltete, von grossen Rundbogenfenstern durchbrochene Apsis, die Disposition von Prothesis und Diakonikon an den Apsisseiten, die Thüreingänge an den Langseiten, im Innern die Anwendung des Kämpfers und die Kapitälformen scheiden diese Basiliken von der italischen, insbesondere der römischen Gruppe, und schliessen sie an die Bauten des Ostens. Der musivische Schmuck und zahlreiche andere Details besiegeln diesen Schluss.

1. S. Apollinare in Classe. Von der einstigen östlichen Vorstadt Ravennas, Classis, ist heute nur eine ansehnliche Basilika übriggeblieben, die über dem Grabe des heiligen Apollinaris errichtet und unter dem Bischofe Maximianus geweiht wurde. Die Grundanlage ist die basilikale, aber mit einigen Eigentümlichkeiten der griechisch-christlichen Bauweise. Dem dreischiffigen Langhause liegt ein Atrium vor. Doch sind auch nach östlicher Tradition in den Langseiten Eingänge, und zwar je drei, vorgesehen. Nach Osten weisen auch die die Hauptapsis begleitenden Nebenapsiden — Prothesis und Diakonikon — sowie die polygone Ummauerung der im Innern runden Apsis. Der Chor ist bedeutend erhöht. Vierundzwanzig Säulen aus prokonnesischem Marmor tragen die Mauer des Mittelschiffes, deren stattlicher Erscheinung das künstlerisch dürftige Compositkapitäl nicht entspricht. Über den Archivolten sind jetzt alte (doch restaurierte) Medaillonbilder ravennatischer Bischöfe zu sehen, die schwerlich dem Bau von Anfang an angehörten. Die höheren Wandflächen sind jetzt kahl, haben aber gewiss einst des Mosaikschmuckes nicht entbehrt; nur die Apsis hat noch davon. Dort sieht man in der Wölbung als Hauptfigur den heiligen Apollinaris in betender Haltung, umgeben von Schafen, die in einer baumreichen Landschaft sich ausbreiten, überragt von einem kostbaren mächtigen Kreuze mit dem Christuskopf am Schneidepunkt. Die Vorderwand der Apsis zeigt nochmals Christus mit den vier Evangelisten; auf einem tieferen Niveau schreiten links und rechts je sechs Lämmer — die Apostel — aus einem Stadtthore hervor.

Neben dem Mosaik hat das Marmorornament in dem wirkungsvollen Bau reichlich Verwertung gefunden. Das Äussere ist im Unterschiede von der Hauptmasse abendländischer Basiliken durch Lisenenarkaden und andere Architekturmittel belebt. Bemerkenswert ist der mehrgeschössige Rundturm an der nördlichen Langseite, über dessen Alter gestritten wird.

Dehio und Bezold Taf. 16. 20. 24. 32. — Hübsch Taf. 21. 23. 24. 25; S. 59 ff. — v. Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, S. 34 ff.; Taf. 9. 10. — S. 60, Fig. 12; S. 74, Fig. 23.

2. S. Apollinare nuovo, von Theodorich im Jahre 504 in der Nähe des königlichen Palastes für den arianischen Kultus erbaut, ursprünglich Sancti Martini in coelo aureo. Von dem ersten Bau ist das Mittelschiff mit den schönen Mosaiken erhalten und der Fassadenportikus des früheren Atriums.

Dehio und Bezold Taf. 16. 19. — Hübsch Taf. 3. 26; S. 62 f. — v. Quast Taf. 7; S. 19 f. — Mothes I, 174 ff.

Die allgemeine Litteratur zu Ravenna s. S. 26.

III. Parenzo. Die in römischer Zeit entstandene Colonia Julia Parentium nahm unter den Städten Istriens zwar nicht die erste, aber

eine angesehene Stellung ein. Ihre geographische Lage und die politische Entwickelung stellten ihre kirchliche Kunst unter byzantinischen Einfluss. Das hervorragendste Bauwerk, die Kathedralkirche, bezeugt es.

Die Kathedralkirche, wahrscheinlich aus dem sechsten Jahrhundert, ist später in Anknüpfung an die älteren Formen teilweise erneuert. Dem Atrium liegt ein achteckiges Baptisterium vor, welches dem ursprünglichen Bau gleichzeitig sein mag und an die alte Sitte, die Taufe im Atriumbrunnen zu vollziehen, erinnert. Das hinter der Breite des Langhauses etwas zurückbleibende Atrium ist quadratisch und hat in dem an das Langhaus anliegenden Portikus zwei direkte Ausgänge nach Nord und Süd, ursprünglich wahrscheinlich auch an dem entgegengesetzten Portikus. Die Kirche hat drei Schiffe; auch die Seitenschiffe münden in Apsiden, welche hier in Verbindung mit einem Ausschnitt der Seitenschiffe Prothesis und Diakonikon bilden. Auf dem erhöhten Altarplatz sind noch die Subsellien der Presbyter und die Cathedra des Bischofs erhalten. Die unteren Apsiswände zeigen schöne Marmorinkrustation, darüber, in der Fensterhöhe beginnt die Mosaikmalerei, die in der Wölbung in einem reichen Ceremonienbilde — Maria, der Jesusknabe mit Engeln und Heiligen — abschliesst. Den Boden bedeckt ein schönes Paviment. Wertvoller für unsere Kenntnis ist, dass die Giebelwand sowohl an der Atriums- wie an der Apsisseite den alten Mosaikschmuck behalten hat, das einzige Beispiel dieser Art. In ein von Mosaikumrahmung umschlossenes Feld sind die Figuren eingesetzt. So knüpft sich an diesen Bau nach mancher Seite ein besonderes Interesse.

Helfert, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, Lief. 4. 5. — Berliner Zeitschrift für Bauwesen IX, 1—3. — Hübsch Taf. 17. 20; S. 45 ff. — Mothes, I, 225 f. — Dehio und Bezold Taf. 16. 22.

IV. Thessalonich. Diese schon in griechischer, noch mehr in römischer Zeit bedeutende Stadt ist durch den Apostel Paulus in die Geschichte des Christentums eingeführt.[1]) Nichts ist uns zuverlässig über die Entwickelung der damals gegründeten Christengemeinde in vorkonstantinischer Zeit überliefert, aber als im Beginn des vierten Jahrhunderts zum erstenmal ein helles Licht auf die Verhältnisse fällt, finden wir den Bischof von Thessalonike als das Haupt ausgedehnter Kirchengebiete weit über den Umfang Macedoniens hinaus.[2]) Damit ist die Basis für das geschichtliche Verständnis der ansehnlichen Kirchenbauten der Stadt gegeben. Drei werden herausgehoben als solche ersten Ranges: Hagia Sophia, Hagios Demetrios und Hagia Theotokos, die erste Christo als der göttlichen Weisheit — heute noch als Moschee vorhanden —, die zweite dem Hauptheiligen, dem Märtyrer Demetrius, die dritte der Gottesgebärerin geweiht. Daran reihten sich in grosser Zahl andere Kirchen und Klöster. Jene sind, wie in Ravenna, bald im Basilika-, bald im

[1]) Apostelgesch. 17, 1 ff.; 1. u. 2. Brief Pauli an die Thessalonicher.

[2]) Mansi, Conc. coll. II, 881.

Kuppelstil ausgeführt und gehören selbstverständlich zu der östlichen Gruppe.

Am besten erhalten sind Hagia Sophia (Centralbau), die beiden Basiliken Hagios Demetrios und Eski Dschuma (der ursprüngliche Name unbekannt, beide jetzt Moscheen) und Hagios Georgios (Centralbau), mit Mosaiken, ursprünglich ein antikes Gebäude und in christlicher Zeit mit einer Apsis versehen.[1])

1. Hagios Demetrios (jetzt Moschee Qâsimîje), eine stattliche, fünfschiffige Basilika, deren Baugeschichte noch nicht klargestellt ist. Die ursprüngliche Anlage, die vielleicht in das fünfte Jahrhundert datiert werden darf, dreischiffig mit Prothesis und Diakonikon, welche in der Form eines Querschiffes disponiert sind, wofür sich sonst kein Beispiel findet. In den Säulenreihen des Mittelschiffes sind auf jeder Seite zwei Pfeiler eingeschoben. Dass diese Pfeiler den westlichen Endpunkt einer jedesmaligen Verlängerung bezeichnen (Essenwein), ist schwer einzusehen. Wir dürfen hier vielmehr die erste Anwendung des Stützenwechsels erkennen. Die inneren und die äusseren Seitenschiffe sind mit Emporen versehen, doch tritt gerade in dem architektonischen Verhältnis derselben zu einander die successive Entstehung der Kirche hervor. Eine feine Marmorinkrustation überzieht die Flächen des Mittelschiffes und die westliche Innenwand. An Kapitälen und Kämpfern ist das Kreuz bezw. das Monogramm Christi angebracht. Das einstige Atrium ist bis auf geringe Überbleibsel verschwunden. Eine gründliche Untersuchung des interessanten Baues ist dringend zu wünschen (S. 65, Fig. 16).

Texier et Pullan, L'architecture byzantine, S. 134 ff., Taf. 17 bis 26.

2. Moschee Eski Dschum'a. Diese, jetzt ganz von Häusern eingeschlossene dreischiffige Basilika hat einen äusseren und einen inneren Narthex. Dieser letztere öffnet sich mit vier (jetzt vermauerten) Säulen nach dem Hauptschiffe, während eigentliche Thüren in die Seitenschiffe führen. Die Länge des Schiffes beträgt über 33 Meter, die Breite steht nur wenig zurück. Über den Seitenschiffen liegen Emporen. Die Apsis ist halbkreisförmig mit drei grossen Rundbogenfenstern; Prothesis und Diakonikon lagen ihr, wie es scheint, zur Seite (jetzt ist das Mauerwerk nicht mehr ursprünglich). Die Gesamtanlage des schönen, harmonisch wirkenden Baues, sowie die Details (z. B. das Akanthuskapitäl mit Kämpfer) sind echt byzantinisch. Die Entstehung mag in das fünfte Jahrhundert fallen.

Texier et Pullan Taf. 42—44.

V. Syrien. Die Eroberungen Alexanders des Grossen und die darauf ruhenden staatlichen Neubildungen erschlossen Syrien der griechischen Kultur, ohne die Eigenart jenes in dieser untergehen zu lassen. Das Land kam dadurch in den Besitz einer glanzvollen Mischkultur mit allen Vorzügen und Schatten einer solchen. In der Geschichte des Christentums behauptete die Provinz ihre Stellung.

---

[1]) Über die früher und jetzt noch vorhandenen Kirchen z. vgl. Texier et Pullan, Archit. byz. S. 132; dazu Tafel, De Thessalonica ejusque agro, Berol. 1839, S. 139 ff. S. auch oben S. 22.

Ihre Hauptstadt Antiochien war der mächtigste Bischofssitz im Osten, und mit dieser hohen Stellung verband die syrische Kirche den Ruhm theologischer Wissenschaft. In den grossen Städten sind die monumentalen Zeugnisse leider so gut wie verschwunden; um so wertvoller ist der reiche ländliche Denkmälerbestand, der in Mittelsyrien im Gebiet etwa des Orontes von Apamea bis zu seiner westlichen Wendung nach dem Meere hin bekannt geworden ist. „Es sind die Landwohnungen der Kaufleute und der Industriellen von Apameia und Antiocheia, deren gesicherter Wohlstand und solider Lebensgenuss aus diesen Trümmern spricht.“[1]) Aber auch ländliche Siedelungen mit stattlichen Kirchen, Klosterstiftungen, kirchliche Wohlthätigkeitsanstalten stellen sich hier vor das Auge. Ihr baulicher und dekorativer Charakter ist der griechische, doch nicht ohne durch die Verhältnisse und landestümliche Kunstgewohnheit hervorgerufene Besonderheiten. Strenge Gliederung der Teile in Verbindung mit reicher dekorativer Gestaltung charakterisiert diese Bauweise. Pilaster, Gesimse, Bänder teilen und beleben die Flächen, und ihnen fügt sich mannigfaltiger anderer Schmuck — beliebt ist das Pflanzenornament — an. So gewinnt der kraftvolle Steinbau eine anmutige, vor allem in der Hauptfassade ästhetisch wirkungsvolle Erscheinung. Das Akanthuskapitäl mit den vom Winde leicht bewegten Blättern ist ein echt byzantinisches Stück. Die Wirkung dieser Bauten des vierten bis siebenten Jahrhunderts vereinigt Würde, Gediegenheit, Schönheit.

Auch im südlichen Syrien — Haurân und die Trachonen — sind verwandte Bauten bekannt geworden. In der Hauptsache gehören sie zu der nördlichen Gruppe, doch stehen sie unter geringerem griechischen Einflusse und sind in ihrer Erscheinung einfacher und derber.[2])

Die in folgendem aufgeführten Bauten gehören der nördlichen Gruppe an.

Vogüé, Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I au VII. siècle. I. II. Paris 1865—1877. — Sachau, Reisen in Syrien und Mesopotamien, Leipzig 1883. Vgl. auch Wetzstein, Reisebericht über Haurân und die Trachonen, Berlin 1860; Schumacher, Ergebnisse meiner Reise durch Haurân, ʿAdschlûn und Belkâ (Zeitschr. d. deutsch. Palästina-Ver. 1893).

---

[1]) Mommsen, Römische Geschichte V, 469 (2. Aufl.) Überhaupt ist hierzu der Abschnitt „Syrien und das Nabatäerland“ zu vergleichen.

[2]) Zur Charakteristik der nördlichen und südlichen Bauwerke Adamy, Archit. d. altchristl. Zeit, Hannover 1884, S. 144 ff.; doch wird zu sehr mit arabischem Einfluss gerechnet. Vgl. auch Mommsen, a. a. O. S. 471 ff. u. Wetzstein.

1. Bakusa. An einem Hügelabhang auf Unterbauten errichtet, eine dreischiffige Anlage mit Narthex und oblongen Räumen — Prothesis und Diakonikon — neben dem Chor. Fünf, durch Archivolten verbundene Säulen mit Akanthuskapitäl begrenzen das Mittelschiff. Eigentümlich ist diesem Bau, dass neben den drei Eingängen der Westseite nach dem Narthex hin an jeder Langseite noch zwei Eingänge mit Vorbau liegen. Die Apsis ist von Fenstern durchbrochen und am Äussern durch Gliederung belebt. Oben S. 58, Fig. 11. Vogüé 7. 118. 119, S. 132 ff.

2. Qalb Lûze. Diese Basilika gehört zu den hervorragendsten Bauten in dieser Landschaft. Der langgestreckte Grundriss ist dreischiffig disponiert; der Narthex zerlegt sich in drei Abteilungen, wovon die an den Seitenschiffen anliegenden äusseren durch die mittlere des Hauptschiffes zugänglich sind. Prothesis und Diakonikon liegen in den Seitenschiffen und haben einen direkten Ausgang in das Freie wie auch zu dem Langhause. Doch besteht der in der Zweckbestimmung der Räume begründete Unterschied, dass im Diakonikon eine Verbindungsthür innerhalb der Chorschranken mit dem Chor vorhanden ist, während die Prothesis ausserhalb der Chorschranken sich nach dem Mittelschiff öffnet. Wir haben hier das in der Basilika seltene Beispiel einer Anwendung von kräftigen Pfeilern in weiten Intervallen. Deckenstützende Säulchen auf Konsolen an der Oberwand beleben diese. Doppelsäulen umsäumen die schöngestaltete Apsis, und die Fassade erhält durch die Doppelgiebelform, die offene Galerie über dem mächtigen Portalbogen und die Fenstereinschnitte eine Gestalt, in welcher Kraft und Feinheit wirksam sich verbunden haben. Die Einzeldekoration ist reich an fruchtbaren Motiven und durch die Verbindung des Kreuzes und anderer christlicher Zeichen mit der antiken Ornamentik charakterisiert. So wechseln an der Apsis Kreuz und Akanthusblatt miteinander ab, und in einer mehrfachen echt antiken Umrahmung liegt das Monogramm Christi mit *A* — *Ω*. Oben S. 55, Fig. 9. Vogüé Taf. 122—129; S. 135 ff.

3. Turmanîn. Dreischiffiger Bau, in welchem die Seitenschiffe an Breite sehr stark hinter dem Hauptschiffe zurücktreten. Dieselben haben je zwei Thüren an der Langseite, aber keinen direkten Ausgang nach Westen; sie laufen hier vielmehr in einen geschlossenen Raum des Narthex aus. Prothesis und Diakonikon liegen neben der Apsis, jene mit einem breiten, dieses mit einem schmalen Eingange nach den Seitenschiffen. Die Apsis ist, was in Syrien zu den Ausnahmen zählt, polygon. Über die Fassadenbildung s. oben S. 70; 71 Fig. 20. Neben der Kirche breitete sich eine grosse Anlage aus, in welcher ein Xenodochium vermutet wird. Sie bestand aus zwei Etagen, deren jede einen weiten Saal mit Portikus enthielt. Vogüé Taf. 130 bis 136, S. 138 ff.

4. Qal'at Sim'ân. Diese aus Kirchen, Kapellen, Herbergen, Wirtschaftsräumen bestehende ausgedehnte Anlage ist eng mit der Person Simeons des Styliten (gest. c. 460) verknüpft, welcher hier als „Säulenheiliger" an 40 Jahre seines Lebens zubrachte, schon zu Lebzeiten von zahlreichen Gläubigen und neugierigen Touristen besucht, aber auch bei seinem Tode an dieser Stätte eine mächtige Anziehungskraft hinterlassend. So entstand dieser Gebäudekomplex. Den Mittelpunkt bildete die Säule des Heiligen, von deren Basis jetzt noch mächtige Blöcke daliegen. Ein Oktogon umzog sie, und an dieses lehnten sich vier dreischiffige Basiliken an, von denen jedoch nur eine ein Presbyterium mit drei Apsiden hat. In den anderen mag sich bei festlichen Gelegenheiten, wo an der heiligen Säule liturgische Akte vorgenommen wurden, die Menge gesammelt haben. Auf durchflutende Massen weisen auch die Seiteneingänge an den vier Basiliken.

In dieser inhaltlich mannigfaltigen Gruppe, die leider in allen ihren Einzelteilen noch nicht deutlich gemacht ist, lag auch ein achteckiges Baptisterium, von niederen Seitenräumen umschlossen und an die Langseite einer kleinen Basilika angelehnt. Vogüé Taf. 139—151; S. 141 ff.

VI. Bethlehem.

Geburtskirche. An der Geburtsstätte Christi errichtete Konstantin eine Basilika (Euseb., V. C. III, 43), von welcher ein Rest des Atriums und das fünfschiffige Langhaus noch vorhanden sind, während der eigentümliche Chorbau mit seinen drei Apsiden ein angehängter Centralbau aus der Zeit Justinians ist. Genauere Untersuchungen fehlen noch.

Dehio und Bezold Taf. 17; Hübsch Taf. 5. 3. 4; Vogüé, Les églises de la Terre Sainte Taf. 2.

§ 8.

Der Centralbau.

R. Rahn, Über den Ursprung und die Entwickelung des christl. Central- und Kuppelbaues, Leipzig 1866. C. E. Isabelle, Les édifices circulaires et les dômes, classés par ordre chronologique, Paris 1855.

Unter der Wirkung des christlichen Kultus war das antike städtische Wohnhaus zur Prachtbasilika erwachsen. Die Frucht der geschichtlichen Verbindung des gottesdienstlichen Handelns mit dem Privathause auf der einen und das Bedürfnis nach grösserer Vollkommenheit auf der anderen Seite erkennen wir in dem Kirchengebäude des vierten Jahrhunderts. Aber was zuerst Notwendigkeit, dann Gewöhnung war, ist immer die stärkere Macht in dieser Entwickelung geblieben.

Nichts derartiges bestimmte das Verhältnis der Kirche zu einer zweiten Bauform, dem Centralbau. Hier beruhte alles auf Freiheit, ja auf einem solchen Masse von Freiheit, welches kräftig genug war, in widerstrebende Formen einzugehen. Denn der Centralbau bot der Einstellung in den Dienst der Kirche grosse, im Grunde unüberwindliche Schwierigkeiten. Daher tritt er auf diesem neuen Boden in die Erscheinung mit Abzügen, Umbildungen, Verdunkelungen, welche ihm das Beste nehmen. Der Weg geht nicht aufwärts, sondern abwärts.

Während der Osten, von stärkeren Kulturinteressen beherrscht und durch einen glanzliebenden Hof angeregt und unterstützt, der neuen Bauweise die ältere opfert, behauptete diese im Abendlande in der Hauptsache ihre Herrschaft und wurde sonach ein fruchtbares Erbe der mittelalterlichen Welt des Occidents. Die ganze Lage, welche überall Verfall anzeigte, war hier nicht dazu angethan, zu neuen Bahnen zu ermutigen. Ausserhalb der Gebiete, auf denen griechischer Einfluss sich unmittelbar geltend machte, ist der Bestand

der Basilika im Abendland ungebrochen geblieben; nur in Bauten niederer Ordnung — Baptisterien, Mausoleen, Cömeterialanlagen — sind Konzessionen gemacht worden.

Die Eigenart des Centralbaues besteht, kurz und allgemein ausgedrückt, darin, dass alle Teile in straffer und harmonischer Beziehung zu einer vertikalen Axe gehalten sind. Daraus ergiebt sich für den Grundriss die kreisrunde oder polygone Form, für die Bedachung die Wölbung (Kuppel). Die primitivste, vorzüglich durch Grabdenkmäler vertretene Gestalt ist die einfache Rotunde, ein Mauercylinder mit runder Bedeckung. Eine höhere Stufe[1]) bezeichnet die Anlage von Nischen, sei es, um die Mauerstärke zu verringern, sei es, um eine ästhetische Wirkung hervorzurufen oder um beide Erwägungen zur Geltung zu bringen. Das grossartigste Beispiel dieser Art ist das Pantheon in Rom.

Die christliche Baukunst benutzte diese Weiterbildung in den Baptisterien. Das Baptisterium beispielsweise der Arianer in Ravenna und dasjenige der Orthodoxen ebendaselbst (Fig. 27. 28) sind beide oktogone Rotunden. An der Wand ringsum ziehen sich Bänke, bestimmt für die Täuflinge und deren Paten und Angehörige, in der Mitte ist das mit Stufen versehene Bassin angelegt.[2])

Das ist die normale Form. Im Orient ist vereinzelt für einen Altar eine besondere Apsis eingelegt, z. B. im Baptisterium der Sophienkirche in Konstantinopel und im Baptisterium einer lykischen Basilika.[3]) Das Bassin selbst wurde durch Stufen betreten und verlassen und war mit Vorhängen geschützt. In der Ausschmückung der Innenwände wetteiferten Plastik, Malerei (Mosaik) und Architektur.

San Giovanni in fonte in Ravenna (Fig. 27. 28), das Baptisterium der Orthodoxen, erbaut 430. Den Grundriss bildet ein Oktogon, welches durch vier Nischen fast die Gestalt eines Quadrats gewonnen hat. In den Ecken stehen acht durch Bogen verbundene Säulen. Die Obermauer teilen auf jeder Seite Blendarkaden, deren mittlere grössere jedesmal das Fenster umzieht. Ein dieselben überspannender, auf Konsolen ruhender Bogen schneidet in das Gewölbe ein, eine Kuppel mit acht Schildbögen. In der Mitte des Fussbodens ist die gleichfalls achteckige Piscina angebracht.

---

[1]) Ich folge in dieser entwickelungsgeschichtlichen Darstellung Dehio u. Bezold, I, 21 ff.

[2]) Isid. Hisp., De eccl. officiis II, 25, 4: (fons), cujus septem gradus sunt: tres in descensu . . ., tres alii in ascensu. Unter der siebenten versteht er das Fundament des Bassins. Er deutet die Zahlen symbolisch.

[3]) Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel, S. 61 ff. Über das lykische Baptisterium s. oben S. 77.

Stuck und Mosaik schufen eine lebhafte Dekoration, welche die Wirkung der Architektur erfolgreich unterstützte. Die grösste Sorgfalt wandte sich dabei der Kuppel zu. Umrahmt von vierfach sich wiederholenden Details des Kirchengebäudes bewegt sich um die Taufe Christi durch Johannes als Mittelstück eine Prozession der zwölf Apostel, die ihre Ehrenkronen tragen. Denn die Taufe Christi ist die gegebene Darstellung an dieser Stätte. Näheres darüber im zweiten Teile.

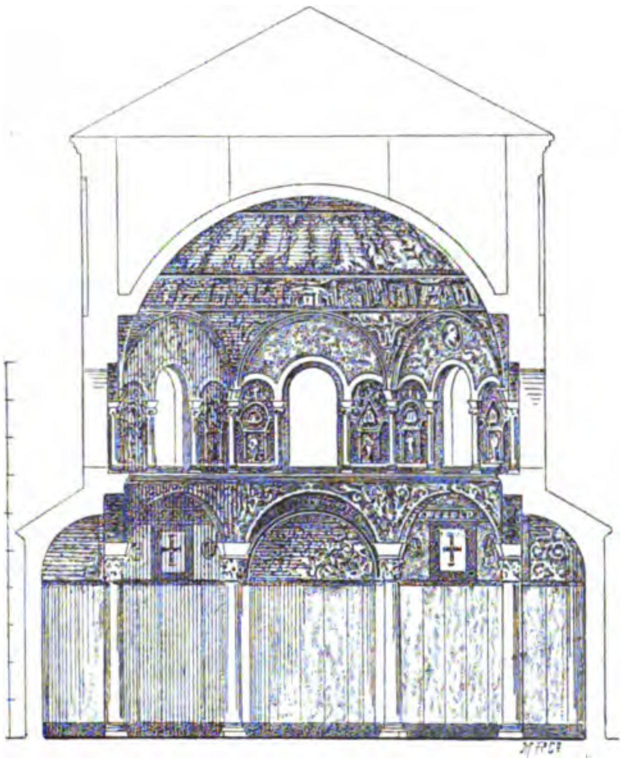


Fig. 27. S. Giovanni in fonte in Ravenna. (Baptisterium der Orthodoxen.)

Das Äussere des Baptisteriums hat ganz einfache Formen. Ob die gegenwärtige Höhe die ursprüngliche ist, ist in Zweifel gezogen worden. Die Gewölbekonstruktion hat die Eigentümlichkeit, dass sie aus kleinen Röhren gebildet, also ziemlich schwach ist.

Dehio und Bezold Taf. 3. 37. — Hübsch Taf. 13. 15. 29; S. 29 ff. — „Polychrome Meisterwerke der modernen Kunst in Italien", herausg. von H. Köhler, I, Leipzig 1874.

Es war nur ein weiterer Schritt von dieser Linie aus, dass die Nischen durchbrochen und der Blick auf einen grösseren umschliessenden Raum frei gemacht wurde. Der sogenannte Tempel der Minerva Medica auf dem Esquilin bezeugt diesen Fortschritt, doch noch mit einer gewissen Hemmung; reiner und mit überraschender Folgerung tritt er uns entgegen in der 547 geweihten Kirche S. Vitale in Ravenna.

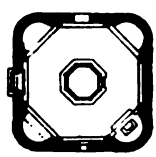


Fig. 28. Grundriss von S. Giovanni in fonte.

S. Vitale in Ravenna, begonnen durch den Bischof Ecclesius 526, abgeschlossen durch Maximianus 547. Der Grundriss ein durch acht Pfeiler markiertes Oktogon, um welches sich ein niedriger Umgang als Umfassungsmauer zieht. Zwischen den

Pfeilern sind an sieben Seiten zweigeschossige Nischen angebaut, deren Gewölbe von einem doppelten Säulenpaare getragen werden. Diese Nischen wiederum umrahmt ein zweigeschossiger Gang. An der Ostseite durchschneidet und durchbricht den Umgang eine Choranlage in Gestalt einer kleinen einschiffigen Basilika mit Apsis. Runde Nebenräume begleiten diese letztere. Dem Chor gegenüber ist eine breite Vorhalle errichtet, deren Schiefstellung sich aus der Strassenflucht erklärt (Fig. 29). Die Überführung des Oktogons in den Kreis, welcher der Kuppel als Auflager dient, geschieht durch Gewölbezwickel. „Der konstruktive Organismus ist mit vielem Scharfsinn und grosser Folgerichtigkeit, wenn auch vielleicht mit übergrosser Vorsicht durchdacht. Der Druck und Schub der aus Hohlkörpern konstruierten, also sehr leichten und stark überhöhten Kuppel ist durch die Fensteröffnungen auf die Pfeiler konzentriert, hinter welchen sich Strebemauern von mehr als der Breite des Umgangs, oben und unten von Bögen durchbrochen, befinden. Überdies schützen die ihrerseits von den Gewölben des Umganges widerlagerten Halbkuppeln der Nischen die zwischen den Pfeilern gelegenen Teile der Obermauer vor dem Ausweichen" (Dehio und Bezold I, 28). Der Gesamteindruck des leichten, anmutigen Baues ist ein hoher, doch tritt die Choranlage, eine Konzession an die Kultussitte, störend dazwischen (Fig. 30).

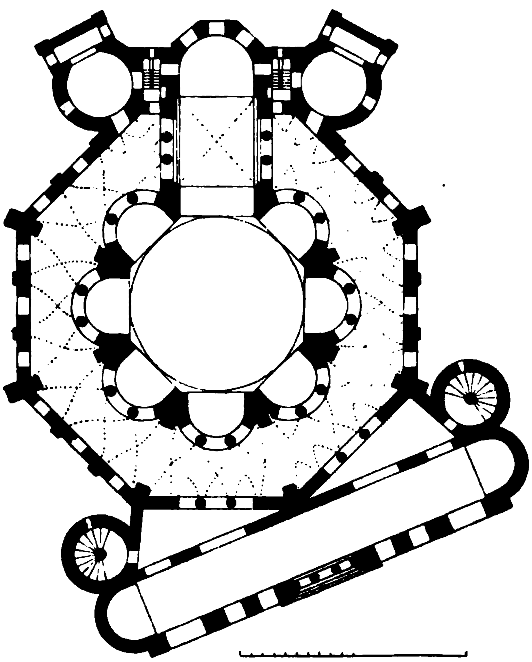


Fig. 29. S. Vitale in Ravenna.

Von dem Mosaik, welches ursprünglich die architektonische Wirkung glänzend steigerte, sind nur noch im Chor Reste erhalten. Das Gewölbe des Chores trägt eine Darstellung, in welcher starke antike Reminiscenzen nachklingen. Vier Felder mit stilisierten Pflanzen, in denen sich Repräsentanten der Tierwelt, der Luft, der Erde und des Wassers ausbreiten, stossen in einem Kranze zusammen, in welchem das Lamm mit goldenem Nimbus, scharf von dem Sternenhimmel sich abhebend, steht. Vier Engelgestalten auf Kugeln halten mit ausgebreiteten Händen den Kranz. Die rechte Seitenwand hat als Hauptbild das Opfer Abels und Melchisedeks, die alttestamentlichen Typen des Abendmahls und des Todes Christi, die linke die Bewirtung der Engel durch Abraham und in derselben Umrahmung das Opfer Isaaks, letzteres gleichfalls Typus des Opfertodes Christi. Die Gestalten Melchisedeks und des opfernden Abrahams sind kraftvoll entworfen, und in dem leichtgeschürzten Abel offenbart sich eine frische Auffassung. Ausserdem treten in gesonderter Anordnung an den beiden Flächen Moses, Jesaias, Jeremias und die vier Evangelisten hervor, die Zeugen der Heilsurkunden der Kirche.

Erst die Wölbung der Apsis zeigt den himmlischen Heiland selbst, machtvoll thronend und den Beschauer am stärksten fesselnd. Darunter präsentiert sich der Kaiser Justinian, in Begleitung von Staatsbeamten und Soldaten, neben ihm



Fig. 30. S. Vitale in Ravenna.

der Bischof Maximianus in der Umgebung von Klerikern. Auch die Kaiserin Theodora zeigt sich inmitten ihrer Hofdamen; in ihrer Hand hält sie ein kostbares Gefäss und ist im Begriff, eine Thür, deren Vorhang zurückgeschlagen wird, zu durchschreiten. Es sind Ceremonienbilder, die den Eindruck grosser geschichtlicher Treue hinterlassen. Darüber Näheres im zweiten Teile.

Dehio und Bezold Taf. 4. 5; Hübsch Taf. 21. 22. 29. 55, S. 19 ff.; die Mosaiken G. 258 ff.; v. Quast S. 28 ff., Taf. 8.

Stärker erfasst sind innerhalb dieser Gruppe von der Wirkung der basilikalen Disposition diejenigen Bauten, deren polygoner Mittelraum dem Quadrat oder dem Oblongum zustrebt, und die dasselbe Streben noch erfolgreicher in der Gestaltung des Umgangs durchführen. In der Linie dieser Entwickelung liegt die S. Vitale etwa gleichzeitige Sergius- und Bacchuskirche in Konstantinopel, vor allem aber die an diese sich anlehnende Hagia Sophia, welche zugleich den abschliessenden Punkt bezeichnet. Das Atrium mit doppeltem Narthex, der oblonge Umgang, die aus der Schmalseite desselben heraustretende Apsis charakterisieren den Grundplan als einen entschieden basilikalen. Auch der Mittelraum folgt dem Oblongum, dagegen Aufbau und Bedachung sind nach dem Princip des Centralbaues durchgeführt, welches in mächtiger Gegenwirkung sich entfaltet.

Hagia Sophia in Konstantinopel. Wahrscheinlich schon unter Konstantin erstand in der neugegründeten Stadt am Bosporus neben anderen Kirchen eine der „heiligen Weisheit" d. i. dem göttlichen Logos geweihte Basilika. In der Folge erfuhr dieselbe mancherlei Schädigungen und dadurch veranlasste Restaurationen, bis im Nike-Aufstand 532 sie gänzlich zu Grunde ging. Der Kaiser Justinian fasste den Plan eines Neubaues ersten Ranges und führte ihn mit Hilfe der beiden Baumeister Anthemios von Tralles und Isidor von Milet unter grossem Aufwande aus. Schon 537 fand die Einweihung statt. Zweiundzwanzig Jahre nachher zerstörte ein heftiges Erdbeben einen Teil der Kuppel. Sie wurde nun vorsichtiger und höher erneuert. Die zweite Einweihung erfolgte 563. Die ereignisreiche Geschichte der Hagia Sophia ist nicht spurlos an dem genialen Werke vorübergegangen. Verblieben ist noch fast ganz in der ursprünglichen Gestalt die Innenarchitektur, während das Äussere in Umbauten, Anbauten und Strebepfeilern fast untergegangen ist. Selbstverständlich hat der Islam, als er das Gotteshaus in seinen Gebrauch nahm, den inneren Schmuck beseitigt oder unsichtbar gemacht.

Die Hagia Sophia lehnte sich an die Nordseite des von Säulenhallen umgebenen Forum Augusteum, welches auch den grossen Kaiserpalast flankierte. Die Kirche selbst war nicht genau nach Osten, sondern nach Südosten gewendet. Ein von mehreren Eingängen durchbrochenes Atrium führte in das Innere. In der Mitte erhob sich ein Brunnen, welchen Paulus Silentiarius mit den Worten besingt:

„Auf dem gepriesenen Nabel des lang sich erstreckenden Vorhofs
Steht die umfassende Schal' aus jassischem Felsen entnommen.
Da spritzt hoch in die Luft empor die rauschende Quelle,
Aufzusteigen gezwungen aus einer ehernen Röhre."

Die Wände der von Tonnengewölben überspannten Hallen und den Boden zierte musivischer Schmuck. Ein doppelter Portikus legte sich westlich vor, ein schmaler und ein breiter, jener gleichsam als Vorhalle zu diesem gedacht. Marmortäfelung und Mosaiken gaben ausserdem dem inneren Narthex den Vorzug der Vornehmheit.

Neun Thüren öffnen sich von hier aus nach dem Innern, darunter die grosse „Königsthür“, von deren Bogenfelde ein bedeutungsvolles Mosaik den Eintretenden begrüsste. Es zeigte auf kostbarem kaiserlichen Throne den Welterlöser in weissseidenem Gewande. Seine Linke hielt ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: „Friede sei mit Euch.

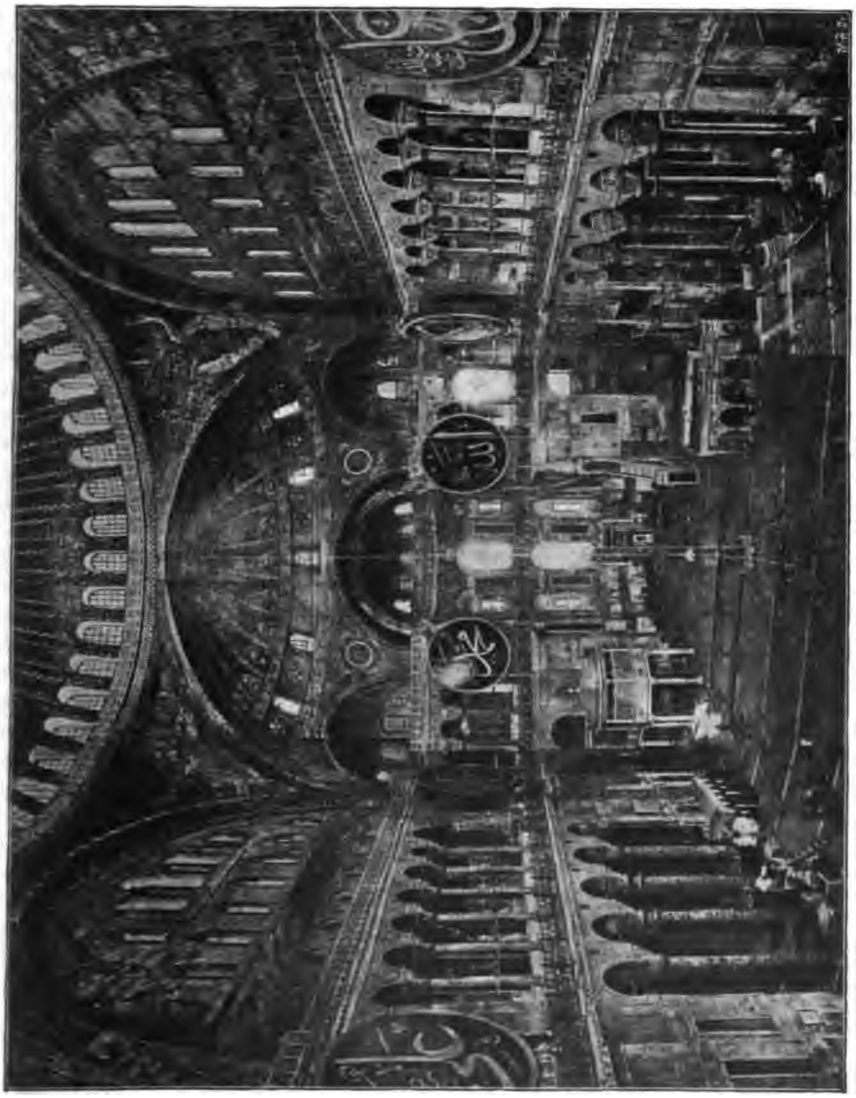


Fig. 31. Inneres der Hagia Sophia in Konstantinopel.

Ich bin das Licht der Welt“ (Joh. 20, 19; 8, 12); die Rechte ist erhoben, und die ausgestreckten Mittelfinger (sog. Segensform) bezeichnen den Logos, den Redenden, d. i. Christus. Dichtes Haar umrahmt das bärtige Antlitz, aus dessen regelmässigen Zügen die Augen gross und ernst blicken. Zwei Medaillons schweben links und rechts

von dem Throne, deren eines die Jungfrau Maria, das andere den kriegerischen St. Michael trägt. Zu den Füssen des Erlösers liegt hingestreckt (προσκύνησις) eine kaiserliche Gestalt, zweifelsohne Justinian, in welchem Falle der volle Bart auf eine spätere Restauration zurückzuführen ist, denn Justinian war bartlos. So kündigte dieses Bild das Gotteshaus als ein der Verehrung des göttlichen Logos geweihtes an.

Der gewaltige Innenraum ist fast quadratisch. Darin erheben sich bis an 23 Meter in gleichmässiger Abmessung von den Umfassungsmauern vier mächtige, durch Bogen verbundene Pfeiler, über welchen die Kuppel aufsteigt. Aber indem sich östlich und westlich Halbkuppeln als Stützen widerlegen, an welche weiterhin je zwei Nischen sich anlehnen, so entsteht ein oblonger Raum, der durch die östliche Apsis seine Vollendung findet im Sinne basilikaler Grundanlage; dazu kommt, dass durch diesen Einsatz, allerdings etwas gedrückte, Seitenschiffe entstehen. Andererseits bildet das mittlere Pfeilerquadrat mit der Kuppel eine so kräftige Gegenwirkung, dass der Centralgedanke der vorherrschende ist (Fig. 32).

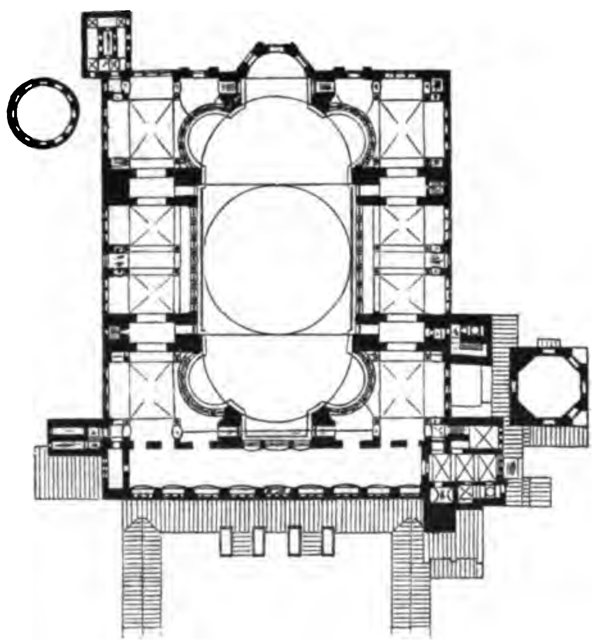


Fig. 32. Grundriss der Hagia Sophia.

Die Kuppel ist durch Zwickel in der Form sphärischer Dreiecke auf die Mittelpfeiler überführt, welche zugleich diese letzteren fest zusammenschliessen. Die Verstrebung ist nach Norden und Süden durch von Tragebögen verbundene Strebepfeiler hergestellt, westlich und östlich durch die angelehnten Halbkuppeln und deren Widerlager. Vierzig Rippen bilden das Gerüst der leicht schwebenden, genial entworfenen Kuppel, die nicht als Last, sondern wie das Himmelsgewölbe über den Bau sich breitet. An ihrem Fusse ist ein Kranz von 40 Fenstern eingeschnitten. Auch die Halbkuppeln sind mit Lichtzugängen versehen, und auch sonst ist durch grosse Fenstereinschnitte in die Umfassungsmauern für reichlichen Lichtzutritt ausreichend Sorge getragen (Fig. 31).

Die innere Anlage ist durchgehends auf Emporen entworfen, die in ausserordentlicher Tiefe sich an der Nord- und Südseite und über dem Narthex hinziehen.

Zu der architektonischen Mannigfaltigkeit im Innern stand die Einfachheit des Äussern in schroffem Gegensatz. Hier wurde eine Wirkung lediglich gesucht „durch die verständige Anordnung der Massen, die edlen Verhältnisse und die schönen

Linien, nach welchen sich die Konstruktionsteile auseinander entwickeln" (Essenwein).

Die Thüren waren durch Marmoreinfassungen ausgezeichnet; nur bei der Königsthür ist dazu Bronze verwendet. Alle überholte an Schmuck die Flügelthür am Südende des Narthex. Die Flügel bestehen aus kräftigem Holz, über welches Bronzetafeln von kunstvoller Ausführung gelegt sind. Doch mischt sich hier unter das feinste, in klassischem Geiste gehaltene Ornament solches von grober Ausführung in so auffallender Weise, dass sich daraus die Annahme ergiebt, dass ein Teil der Füllungen einem antiken Gebäude entstammt, und dazu später byzantinische Erzeugnisse kamen. Dahin weisst auch die verschiedene Metallstärke des Gusses. Monogramme in Silber sind eingelegt, auch die Inschrift ΜΙΧΑΗΛ ΝΙΚΗΤΩΡ. Verschiedene Teile fehlen jetzt.

Wenden wir uns der Dekoration des Innern zu, so müssen die Berichte früherer Augenzeugen hauptsächlich unsere Führer sein. Denn nur noch Reste der einhellig gepriesenen Pracht sind vorhanden. Fussboden und Wände bedeckte bis hinauf zu dem Ansatz der Gewölbe mannigfaltiger Marmor, zu wirkungsvollen, buntfarbigen Mustern zusammengefügt.

„Wer vermöcht es, erfüllt von dem Klange homerischen Liedes,
Alle die vielen blumigen Wiesen des Marmors zu singen,
Welche die festen Wände des himmelanstrebenden Tempels
Und den prächtigen Boden verzieren?"

Die schönsten Marmorarten des Reiches, dem Bruch oder antiken Bauten entnommen, fanden sich hier zu kunstvoller Harmonie zusammen. Die Wölbungen selbst waren für die Mosaikmalerei aufgespart, die in der Hauptkuppel und in der Apsis sich am glänzendsten entfaltete. Auf den Zwickeln der Kuppel ruhen Cherubim, in der Apsis ist neuerdings (nach eigener Anschauung im Jahr 1892) die Gestalt des Heilands in der Wölbung unter der übergelegten Farbe hervorgetreten. An den Fensterwänden des Schiffes reihten sich die grossen Theologen und Heiligen der griechischen Kirche, Basilius der Grosse, Gregor von Nazianz, Dionysius der Areopagite, Gregor der Erleuchter u. a., ausserdem Prophetengestalten.

Nimmt man dazu das schöne Material und die reiche Zahl von Säulen, das kostbare Inventar, in welchem der goldene Altartisch, der Ambon und der Leuchter besonders hervorragten, so begreift man das Entzücken der Zeitgenossen und die rühmenden Worte des kaiserlichen Erbauers: „Ich habe dich übertroffen, Salomo." Der Eindruck des Innern ist auch heute noch ein tiefer.

Mit der Hagia Sophia waren von Anfang an Nebenräume und Anbauten verbunden, deren Zahl sich später mehrte, darunter an der Westecke ein Baptisterium und ein Skeuophylakion zur Aufbewahrung hauptsächlich der Vasa sacra, wahrscheinlich an der Nordostecke.

Als Baumaterial sind hauptsächlich benutzt Backstein und Peperino, letzterer in den kräftigen Konstruktionen, z. B. in den Pfeileranlagen. In den Gesimsen, Kapitälen und Säulenschäften und sonst vereinzelt ist Marmor verwendet.

Das grundlegende Hauptwerk W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel, Text und Atlas, Berlin 1854. Ebendaselbst als Anhang die poetische Beschreibung des Silentiariers Paulus (besser Kreutzer, Paulus des Silent. Beschreibung der H. S., übersetzt und von Anmerkungen begleitet, Leipzig

1875). — Pulgher, Les anciennes églises byzantines de Constantinople, releveés, dessinées et publiées, Wien 1878 ff. W. R. Lethaby & Harold Swainson, The church of Santa Sophia, London, Newyork 1894. Dehio und Bezold Taf. 6. 39. Hübsch Taf. 5. 34. Vgl. auch Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 275 ff.

Der Centralbau, soweit er sich auf diesen Bahnen bewegte, hat hier Halt gemacht. Das Problem, die geschichtliche Überlieferung in der Vereinigung baulicher und kultischer Momente mit dem kühnen Wagen des Centralbaues in feste, harmonische Verbindung zu bringen, hat eine Lösung gefunden, wie sie vollendeter nicht gedacht werden konnte.

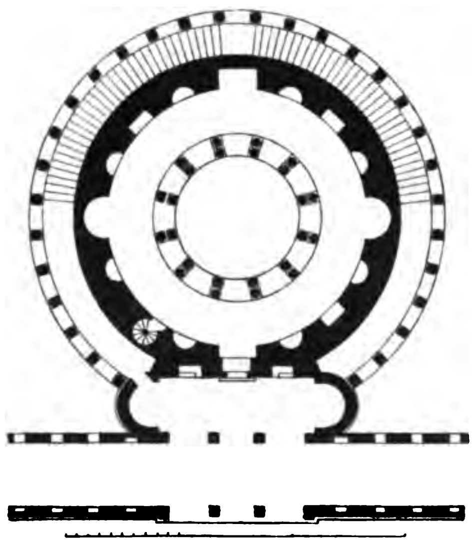


Fig. 33. Grundriss von S. Costanza.

Ausserhalb dieser Entwickelung liegt eine andere Form: der von Säulen getragene Kuppelraum, umschlossen von einem niedrigeren Umgange. Es scheint, dass die kirchliche Baukunst Anregung und Vorbild aus der Antike empfing. Rom besitzt zwei hervorragende Denkmäler dieser Gruppe, das Lateranbaptisterium (in seiner ursprünglichen Gestalt), konstruiert auf ein Oktogon,[1]) und S. Costanza an der Via Nomentana vor Rom, erbaut als Grabmal der Constantina, der Tochter Konstantins des Grossen.[2]) Dieses Mausoleum, der älteste bedeutende christliche Kuppelbau, setzt sich aus drei kreisrunden Raumflächen zusammen, aus einem äusseren Portikus, einem mittleren Mauerring mit Nischen, endlich zwölf Säulenpaaren aus Granit, welche die Kuppel stützen (Fig. 33. 34). In dem Säulenumringe stand der jetzt

[1]) Hübsch, Taf. 7, 8; S. 5 f. Dehio und Bezold, Taf. 7; S. 33 f. Wahrscheinlich aus dem 5. Jahrh.; eine weitere Zurückdatierung ist kaum möglich. Rohault de Fleury, Le Latran au moyen-âge, Paris 1877.

[2]) Amm. Marcell., XXI, 1, 5: (Julianus) Helenae conjugis suprema miserat Romam in suburbano viae Nomentanae condenda, ubi uxor quoque Galli quondam, soror ejus, sepulta est Constantina. — Constantina war 354 in Bithynien gestorben. Andere Zeugnisse bestätigen die Richtigkeit dieser Notiz. Vgl. die gründlichen Untersuchungen de Rossis in Musaici crist. fasc. XVII. XVIII.

im Vatikan befindliche mächtige Porphyrsarkophag. Das Tonnengewölbe des Umganges und die Kuppelflächen waren mit Mosaiken in antik sepulkralem Stile geschmückt.[1])

Für die Anlage von Baptisterien empfahl sich diese Bauform dadurch, dass sie grösseren Raum gewährte als die Nischenrotunde.

Die ganze Art des Centralbaues macht ihn aber zu Denkmalsbauten ganz besonders geeignet. Die aufstrebende Höhe sowie die innere Geschlossenheit und Abgerundetheit prädestinieren ihn dazu. So hat ihn daher auch die antike und die christliche Sepulkralarchitektur verwertet. Die höchste Aufgabe innerhalb der Christen-

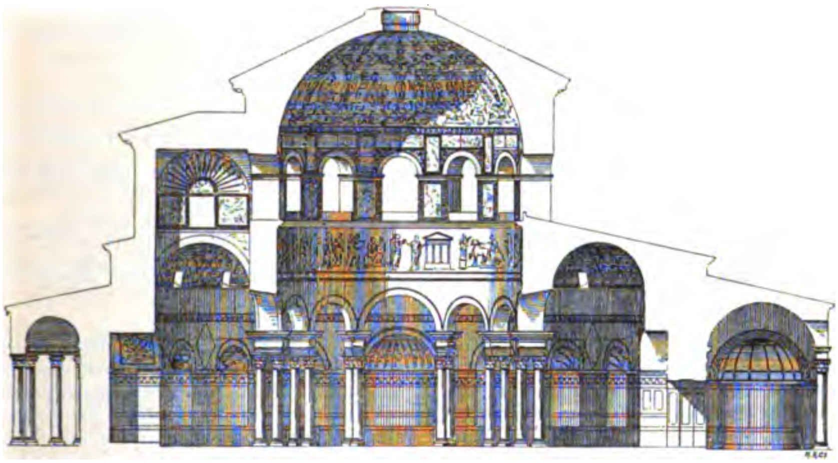


Fig. 34. Mausoleum S. Costanza.

heit wurde diesem Stile indes zugedacht, als die Baumeister ihn bestimmten, die heiligen Stätten der Christenheit monumental auszuzeichnen und zu verherrlichen.

Die verehrungswürdigsten Orte der Christenheit lagen in Palästina, dem Schauplatz der Geschichte Jesu, und unter diesen wiederum hatten Bethlehem und Jerusalem in der religiösen Pietät den ersten Platz. So musste mit der Befreiung der Kirche sofort der Gedanke lebendig werden, diesen Stätten die monumentale Auszeichnung zu geben, welche ihnen zukam. Konstantin nahm die Wünsche bereitwillig auf, und bald erhob sich über dem Grabe des Erlösers in Verbindung mit einer fünfschiffigen Basilika ein kreisrunder Denkmalsbau, die Anastasis, mit einem offenen Dache, durch

---

[1]) Hübsch Taf. 7. 8; S. 4 f. Dehio u. Bezold Taf. 8; S. 34. Dazu de Rossi a. a. O

welches das Himmelslicht auf das in der Mitte befindliche, durch einen Überbau geschützte Grab herniederfiel. Die Anlage stellt den Charakter als Monumentalbau fest. So hat man ihn auch gleich bei der Entstehung aufgefasst. Dagegen diente die unmittelbar anschliessende Basilika als gottesdienstliches Versammlungshaus der Gemeinde.[1])

Als Denkmal war gleicherweise der konstantinische Rundbau auf dem Ölberge gedacht zur Erinnerung an die Himmelfahrt, und auch hier verband sich damit ein Gemeindehaus. Eine andere Bedeutung hatte auch nicht der über der Geburtsgrotte in Bethlehem errichtete Bau.[2]) Die Martyria, die Denkmalskirchen über den Gräbern der Märtyrer und Heiligen, die vom vierten Jahrhundert an besonders im Osten zahlreich erstehen, dürfen in ihrer Mehrzahl in derselben Disposition gedacht werden.

Im Abendlande gehört dieser Gruppe eine hervorragende Schöpfung in Rom, S. Stefano rotondo, an, für welche neuestens in ansprechender Weise geschichtliche Beziehungen zu den sepulkralen Denkmalsbauten im Osten zu gewinnen versucht ist.[3])

Es lag nahe, eine Kombination zwischen dem gottesdienstlichen Hause und dem Denkmalsbau zu versuchen. Die Apostel-

---

[1]) Euseb. V. C. III, 30 ff. Die Beschreibung ist an vielen Punkten verworren. Schon 614 zerstörte Chosroes II. den Bau, und einen Neubau desgleichen der Sultan Hakem 1010. Die auch jetzt erfolgte Wiederherstellung hat sich ohne Zweifel an die frühere Anlage angeschlossen, aber doch nur in der Hauptsache. Daher die Schwierigkeiten der Restauration. Vgl. Hübsch Taf. 31; S. 73 ff. Dehio und Bezold Taf. 9; S. 36 f. Sepp, Jerusalem und das hl. Land, I, Schaffhausen 1863, S. 319 ff.; Vogüé, Les églises de la Terre sainte. B. Mansúrov, Die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem in ihrer ältesten Gestalt (a. d. Russ.). Mit 4 Tafeln, Heidelberg 1888 (verwertet die Ergebnisse der neueren Ausgrabungen).

[2]) Euseb. V. C. III, 41 ff. Dehio und Bezold Taf. 10; S. 37. Hübsch Taf. 5. Dagegen wurde der Felsendom auf Moriah (Kubbet Es Sakkrah) aufgeführt durch den Khalifen Abdel Melik (688—691), aber von byzantinischen Baumeistern und im byzantinischen Stile von hoher Vollendung (Dehio und Bezold Taf. 10; S. 38 f.).

[3]) S. Stefano rotondo besteht aus einem System konzentrischer Kreise. Aus dem mittleren, von ionischen Säulen gebildeten Kreise erhebt sich der Oberbau. Diesen umzieht ein weiterer Kreis ionischer Säulen, von welchem, durch Pfeiler markiert, vier Kreuzarme nach der Umfassungsmauer ausgehen. Zwischen den Kreuzarmen lagen überwölbte Vorhöfe, von denen aus man schmale Höfe betrat, die ins Freie führten. Dehio hat den rätselhaften Bau durch die Vermutung in helleres Licht zu stellen versucht, dass derselbe von Galla Placidia als Grabkirche errichtet sei in Anlehnung an die gleichnamige Kirche des Protomartyrs, welche ihre Grossmutter, die Kaiserin Eudokia bei Jerusalem erbaute, und in welcher sie auch 466 bestattet wurde. Dagegen hat jüngst Lanciani (L'itinerario di Einsiedeln, I, Rom 1891, S. 503 ff.) die Behauptung geltend gemacht, dass die Kirche auf einem antiken Grundrisse im 4. Jahrh. gebaut sei (vgl. den Bericht von Hülsen in den Mitt. d. kais. deutschen Instituts 1892, S. 297). Leider ist die Kirche nicht unversehrt auf uns gekommen. Dehio u. Bezold Taf. 11, S. 40 ff. Hübsch, Taf. 16. 17. Essenwein, Die Ausgänge d. klass. Baukunst (in „Handbuch der Architektur" II, 3, 1) S. 66 ff. (mit übersichtlichen Tafeln).

kirche in Konstantinopel, eine Gründung Konstantins, ist ein solcher in grossem Masse ausgeführter Versuch, beiden Zwecken zu genügen. Sie sollte sowohl als kaiserliches Mausoleum der Konstantiner wie als Kultusgebäude dienen. Der Grundriss war kreuzförmig in grossem Masstabe.[1])

Damit tritt in der kirchlichen Architektur unseres Wissens zum erstenmale im Grundplan das sogenannte griechische Kreuz auf. Schon die Antike kannte diese Disposition, aber streng durchgeführt wurde sie erst in der christlichen Periode, allerdings fast ausschliesslich an Mausoleen, Baptisterien und Kapellen. Hierher gehört das schöne Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna.

Dagegen geht das eigentliche Kirchengebäude im Osten auf einer anderen Linie der Entwickelung. Derjenige Teil, an welchem der centrale Charakter am schärfsten und bestimmendsten zu Ausdruck und Wirkung kam, der kreisrunde oder polygone Mittelraum, verliert sich. „An seine Stelle trat alsbald ein Raum von quadratem Grundriss, um den sich kleinere und niedrigere, quadrate oder oblonge Räume derart gruppierten, dass sich je einer an die vier Seiten des Mittelquadrates legte, während die Ecken zwischen diesen Seitenräumen durch andere, noch kleinere so ausgefüllt wurden, dass der Gesamtbau im Grundriss ein Quadrat oder Oblongum bildete, aus dem nun die Apsis des Presbyteriums, eventuell auch des Diakonikons und der Prothesis vortrat, während der gegenüberliegenden Seite der Narthex vorgelegt wurde".[2]) Dieses Schema ist das traditionell byzantinische, in welchem der basilikale Grundriss und der centrale Aufbau zu ruhendem Kompromiss gekommen sind.[3])

Im Centralbau ist die Empore eine feste Einrichtung geworden. Sie ist dem weiblichen Teile der gottesdienstlichen Gemeinde vorbehalten.

§ 9.
Orientierung und Umfriedigung.

Wie auch in heidnischen Religionen zu beobachten ist, wandte sich beim Gebet das Antlitz des Christen der Sonne zu, ja so sehr

[1]) Eusebius, V. C. IV, 58—60; Hübsch Taf. 32. Dehio und Bezold S. 44.

[2]) Holtzinger, Archit. S. 108 f.

[3]) Es ist in der vorhergehenden Darstellung von der technischen Seite des Kuppelbaues, als ausserhalb der Aufgabe dieses Buches liegend, abgesehen. Ich verweise dieserhalb auf die eingangs des Abschnittes genannte Litteratur zurück, besonders auf Rahn.

wurde auf diese Haltung Wert gelegt, dass die Fabel der Sonnenanbetung entstehen konnte.[1]) Die Deutung war eine wechselnde, indem dabei Christus, der Aufgang aus der Höhe, das „Licht, das in der Finsternis scheinet“ (Joh. 1, 5), oder Gott, der selbst Licht und Spender des geistlichen Lichtes ist, oder das Sehnen nach dem verlorenen Paradiese hervorgehoben wurden. Dementsprechend wurden die Katechumenen bei der Taufe von Westen nach Osten gewendet.[2])

Auch im Kultus hatte das Gebet seinen festen Platz, und man muss annehmen, dass die Richtung nach Osten auch hier sich durchsetzte, nämlich so, dass der Liturge, der Leiter des Gottesdienstes, ihr folgte. Die Lage des Kirchengebäudes war zunächst noch gleichgiltig. Aber es musste doch allmählich als ein zu erstrebendes Ziel empfunden werden, dass zwischen dem Liturgen und dem Gemeindehause in dieser Hinsicht eine feste Beziehung gewonnen würde. Je mehr man auf geordnete Formen des Kultus Wert legen lernte, desto störender erschien es, dass hier der Bischof beim Gebet der Gemeinde den Rücken, dort ihr das Antlitz zuwandte. Die Hindernisse waren indes im allgemeinen gross; es musste auf die Terrainbeschaffenheit, die Strassenflucht und bei den Märtyrerkirchen auf das vorhandene Grab Rücksicht genommen werden. So erklärt sich die starke Verschiedenheit, welche die römischen Kirchen bieten. Es kam noch hinzu, dass man im Westen der religiösen Symbolik bei weitem nicht die Bedeutung beilegte wie im Osten. Darin dürfte der Grund liegen, dass auf griechischem Boden und da, wo griechischer Einfluss durchschlug, wie in Ravenna, die östliche Orientierung Regel wurde.[3]) So befolgen auch die griechischen Tempel eine festere Orientierung als die italischen. Ein auffallendes Schwanken beobachtet man in Nordafrika. Auf diese Weise gewann der Liturge, nach der Apsis mit dem Antlitze gerichtet, die Möglichkeit, in Übereinstimmung mit der Gemeinde das Gebet so zu vollziehen, wie die alte Überlieferung erheischte und wie im privaten religiösen Leben Brauch war. Eine kompassmässige Orientierung war damals freilich nicht zu gewinnen, und kleine Abweichungen waren nicht zu vermeiden.

---

[1]) Tertull., Apol. c. 16; Adv. Valent. c. 3. Vgl. überhaupt J. Thomasius, De ritu vett. Christianorum precandi versus orientem. Lipsiae 1710.

[2]) Cyrill. v. Jer., Catech. XIX, 9.

[3]) Vgl. Const. apost. II, 57: *ὁ οἶκος ἔστω ἐπιμήκης, κατὰ ἀνατολὰς τετραμμένος.* Die Abweichung ausdrücklich notiert von Sokrat., H. E. V, 22 hinsichtlich der Hauptkirche von Antiochien.

Die östliche Orientierung ist so gedacht, dass der Altar östlich, der Eingang also westlich liegt. So ging die ganze Richtung des Baues dahin, wohin das Gebet des Christen sich wandte.

Die griechische Sitte setzte sich bald auch im Abendlande mehr und mehr durch. Bereits Paulinus von Nola kennt sie als die vorwiegende,[1] und beim Neubau der Pauluskirche im Jahre 386 wurde die ursprüngliche westliche Orientierung in eine östliche umgesetzt.

H. Nissen (Rhein. Museum für Phil., Bd. 28 [1873], S. 513 ff. und bes. Bd. 29 [1874], S. 369 ff.) hat die christlichen Orientierungsprincipien an die heidnischen anzuschliessen und als Normen den Sonnenaufgang an den Jahresfeiern der Märtyrer oder an sonstigen Festtagen (Weihnacht, Ostern etc.) festzustellen versucht, hauptsächlich mit römischem Material. Die fleissigen, eingehenden Untersuchungen scheinen mir aber die Frage nicht nur nicht zu fördern, sondern im Gegenteil zu verwirren. Das Problem ist allein aus der kultischen und privaten Gebetssitte zu lösen. Zur Litteratur zu vgl. Alberdingk Thijm, Die heilige Linie, Amsterdam 1858. — Holtzinger, Archit. S. 6 ff.

Wie der antike Tempel auf heiligem Temenos sich erhob, und der Götterbesitz durch eine Umfriedigung von der unheiligen Umgebung sich schied, so musste auch in der Christenheit das Bestreben darauf gerichtet sein, das Kirchengebäude auf freiem Platze stattlich sich erheben zu lassen und um ihn einen heiligen Bezirk zu legen. Doch gerade in Städten stellten sich im allgemeinen diesem Bestreben schwer zu beseitigende Hindernisse entgegen, da der nötige Platz nicht leicht zu beschaffen war, während die Heiligtümer der alten Religion mit den Städten selbst entstanden waren, also volle Berücksichtigung auf dem noch offenen Terrain hatten finden können. Wo der antike Tempel vernichtet wurde, konnte dem Bedürfnis leicht Genüge geleistet werden, indem nun ein christlicher Bau in den Besitz der alten Rechte und Vorzüge eintrat.[2] Immerhin mögen zahlreiche Kirchen den Temenos gehabt haben und eine Umrahmung desselben, sei es in der Form von Säulenhallen und Bauten, wie die Apostelkirche in Konstantinopel,[3] sei es in der einfachen Gestalt einer umfriedigenden Mauer.[4]

---

[1]) Paulin. Nol., Ep. XXXII ad Sever. c. 13: prospectus vero basilicae non, ut usitatior mos est, orientem spectat u. s. w.

[2]) Z. B. in Gaza, vgl. Marcus diac., Vita Porphyrii S. 204. 206 (ed. M. Haupt in den Abh. d. Berl. Ak. d. W. 1874. — separ. Berlin 1875).

[3]) Euseb., V. C. IV, 59: *ἀμφὶ δὲ τοῦτον* (scl. *νεὼν*) *αἴθριος ἦν αὐλὴ παμμεγέθης, εἰς ἀέρα καθαρὸν ἀναπεπταμένη, ἐν τετραπλεύρῳ δὲ ταύτῃ στοαὶ διέτρεχον, μέσον αὐτῷ νεῷ τὸ αἴθριον ἀπολαμβάνουσαι, οἶκοί τε βασίλειοι ταῖς στοαῖς, λουτρά τε καὶ ἀνακαμπτήρια παρεξετείνετο, ἄλλα τε πλεῖστα καταγώγια τοῖς τοῦ τόπου φρουροῖς ἐπιτηδείως εἰργασμένα.*

[4]) Euseb., H. E. X, 4, 37 (Ba-

Für diesen durch den Peribolos umschlossenen Raum gewann die Kirche von Theodosius II. im Jahre 431 Asylrecht.

Im jüdischen wie im antiken Recht war in dieser oder jener Form den Heiligtümern das Privilegium der Sicherung von Person und Leben zugebilligt. Schon früh begehrte auch die Kirche für ihre gottesdienstlichen Stätten diesen Vorzug vom Staate und erhielt ihn bereits durch Konstantin, vielleicht zuerst nur für den Altar *(ἄσυλος τράπεζα)* und das Presbyterium, keinesfalls über den Umfang des Kultusgebäudes hinaus. Indes bereits ein Jahrhundert nachher erkannte der Staat dieses Schutzvermögen auch der Umgebung innerhalb des Peribolos an,[1]) ja auch für die bischöfliche Wohnung wurde es begehrt und, wenn auch nicht allgemein, gewonnen.[2]) Die Kategorie der Asylberechtigten selbst erlag grossen Schwankungen. Stehen hierin Kirche und Tempel auf derselben Linie, so auch darin, dass wie dieser zuweilen den Staatsschatz, so jene den Kirchenschatz barg und zwar in derselben Wirkung der Unverletzlichkeit und Heiligkeit. In Alexandrien entnahm Konstantin den heiligen Nilmesser dem Serapistempel und wies ihn der christlichen Kirche zu.[3])

So durchdrang und umgab das gottesdienstliche Haus eine heilige Weihe, welche seiner eigentlichen Bedeutung fremd und von dem antiken Heiligtume als dem Wohnhause des Gottes erborgt war. Das heilige Mysterium der Liturgie mit der Darbringung des Opfers im Mittelpunkte, das Priestertum als die zwischen der Gottheit und den Menschen stehende geweihte Körperschaft auserwählten Charakters, die feierliche Ausgestaltung des Innenraumes, aber auch das unbewusste Fortleben in den Anschauungen der antiken Welt machen dies verständlich. Daher auch die feierliche Einweihung vor festlicher Menge mit Reden, Prozessionen und allerlei Prunk, wobei dem Altar später eine besondere Ehrung zu teil wurde.[4]) Im sechsten Jahrhundert ordnete ein kaiserliches Gesetz im Orient sogar an, dass der Bauplatz durch Gebet und Errichtung eines Kreuzes seitens des zu-

---

silika zu Tyrus): . . *τὸν μὲν ἔξωθεν ὠχυροῦτο περίβολον τῷ τοῦ παντὸς περιτειχίσματι, ὡς ἂν ἀσφαλέστατον εἴη τοῦ παντός ἕρκος.* — Tebessa in Algier.

[1]) Cod. Just. I, 12.

[2]) Z. B. Synode zu Orléans (a. 511) c. 1: ecclesiae atria, domus episcopi. Vgl. Rittershusius, *Ἀσύλια* hoc est de jure asylorum, Strassburg 1624.

[3]) Sokrat., H. E. I, 18; Sozom., I, 8.

[4]) Die Namen für Kirchweihe sind *ἐγκαίνια, τῶν ἐγκαινίων πανήγυρις,* dedicatio. Die Rede des Eusebius bei Einweihung der Kirche zu Tyrus im J. 314, die älteste uns erhaltene (Euseb., H. E. X, 4). Im Abendlande u. a. eine von Ennodius, Dict. II, in Syrien von Baläus (in d. Kempt. Bibl. d. Kirchenväter; Gedichte syr. Kirchenväter, deutsch v. Bickell, S. 74 ff.). — Über Altarweihe Syn. v. Agde

ständigen Bischofs geweiht werde.[1]) Es galt als Unterfangen, in einer ungeweihten Kirche Gottesdienst zu halten.[2])

Ein syrischer Bischof des fünften Jahrhunderts beginnt eine Kirchweihrede mit den Worten[3]): „Es freue sich, wer an deinem Hause gearbeitet hat, weil er seinem Herrn und Schöpfer eine Wohnstätte bereitet hat, und es preise sich glücklich, wer den heiligen Geist auf das Werk seiner Hände herabsteigen lässt. Denn nun, seit es das Wohnhaus der Gottheit geworden ist, findet man alles Heil daselbst. Obgleich die Stätte auf Erden ist, lässt in ihr die Gnade sich antreffen, stets bereit, Barmherzigkeit herabzuströmen. — Denn kein gewöhnliches Haus ist dieses, sondern ein Himmel auf Erden, weil der Herr des Himmels in ihm wohnt."

So hat man damals auch anderswo gesprochen und überall gedacht. Daher nahte die Gemeinde erst nach vollzogener Waschung dem Heiligtume (S. 51);[4]) man band die Sandalen ab, Krieger, ja Kaiser legten ihre Waffen nieder, und die Lippen berührten die Schwelle. Im Innern selbst sollte tiefes Schweigen walten, Lachen wie Seufzen aufhören. Gregor von Nazianz rühmte seiner Mutter nach, dass sie niemals dem Altar den Rücken zugekehrt habe.[5]) In diesen und anderen Zügen kommt die Hochschätzung des Gotteshauses und zwar als Übertragung antiker Anschauung zur Erscheinung.

(a. 506) c. 14: altaria placuit non solum unctione chrismatis, sed etiam sacerdotali benedictione sacrari. Die Sitte ist aber älter. Vgl. Art. Consecration in Smith & Cheetham, Dictionary of Christ. antiquities. Ich verweise noch als auf ein Beispiel der ostsyrischen Kirche auf Thomas v. Margâ, Hist. mon. II, 131, wo die Einweihung einer „prächtigen, mit grossen Kosten erbauten" Klosterkirche in Anwesenheit zweier Metropoliten u. zahlreicher Bischöfe erzählt ist (7. Jahrh.); s. auch S. 119f. Der syrische Ritus der Altarweihe bei Renaudot, Lit. orient. coll. II, 56. Bereits im 6. Jahrh. wurden Altarweihe und Kirchweihe gleichbedeutend gebraucht (Caesarius v. Arl. bei Migne 39, S. 2166: quotiescunque, fratres carissimi, altaris vel templi festivitatem colimus; ebend. S. 2168 Weihung und Salbung des Altars. Daher die Überschriften dieser zwei Predigten: in dedicatione ecclesiae vel altaris consecratione).

[1]) Justin. Nov. 151 c. 7 (ed. Teubn.): *εἴ τις βουληθείη οἰκοδομῆσαι σεβάσμιον εὐκτήριον ἢ μοναστήριον, μὴ ἄλλως ἀρχέσθω τοῦ οἰκοδομήματος, εἰ μὴ ὁ τῶν τόπων ὁσιώτατος ἐπίσκοπος εὐχὴν ἐκεῖσε ποιήσει καὶ τὸν τίμιον πήξει σταυρόν.*

[2]) Athan., Ad Const. imper. c. 14. 15 u. sonst. Die Äusserungen sind lehrreich.

[3]) Baläus a. a. O.

[4]) Der Brauch ist antik. Auch der Heide besprengte sich vor Betreten des Tempels mit Wasser oder wusch die Hände (z. B. Lys. c. Andoc. 52: *εἰσῆλθεν εἰς τὸ Ἐλευσίνιον, ἐχερνίψατο ἐκ τῆς ἱερᾶς χέρνιβος*); ebenso vor dem Opfer (Lactant., Inst. V, 20: pie se sacrificasse opinantur, si manus laverint). Tertullian (De orat. c. 13) hatte die Sitte, vor dem Gebete die Hände zu waschen, als heidnische Superstition verworfen: sic enim adeunt ad idola nationes. Vgl. Anrich, Das antike Mysterienwesen in seinem Einflusse auf das Christentum, Göttingen 1894, S. 222 ff.

[5]) Belege bei Bingham, Orig. VIII, 10, 8 f. Gregor. Naz., Epitaphia LXVI, 7.

§ 10.

Hauskapellen.

Neben dem öffentlichen Gottesdienste bestand seit Alters in der Christenheit die Sitte häuslicher Erbauung, wie in der antiken Welt neben dem Tempelkult der Kult der Hausgötter gepflegt wurde.[1]) Eine besondere Raumeinrichtung war dazu nicht erforderlich, aber es konnte leicht geschehen, dass in vornehmen Häusern oder unter sonstigen Verhältnissen[2]) für den regelmässigen Gebrauch ein bestimmter Raum ausschliesslich vorbehalten und seiner Bestimmung gemäss ausgestattet wurde. Der kaiserliche Palast, welchen Konstantin in Konstantinopel erbaute, enthielt einen solchen Raum,[3]) für welchen die Bezeichnung „Betsaal" (oratorium, *εὐκτήριον*) gebräuchlich wird. Kaiserliche Pfalzen und aristokratische Wohnhäuser haben deren ohne Zweifel in der Regel gehabt. Auch in bischöflichen Wohnungen sind sie bezeugt.[4]) Es entsprach der geschichtlichen Entstehung dieser Hauskapellen, dass die darin vollzogenen religiösen Handlungen Gesang, Schriftverlesung, Ansprache, Gebet umfassten. Aber auch Abendmahlsfeier hat gelegentlich stattgefunden, doch unter Missbilligung der Kirche, welche überhaupt angesichts des Konventikelwesens und der häretischen Genossenschaften zu den Oratorien sich misstrauisch verhielt.[5]) In Beziehung auf die Eucharistie hat sie schliesslich die Ausscheidung verfügt oder bei einem Kompromiss sich beruhigt.[6]) Eine Novelle Justinians wies im Umfange des

---

[1]) Tertull., Ad uxor. II, 9. Aus späterer Zeit sei nur verwiesen auf Faustus v. Reji, Sermo XVI (S. 287 ed. Vindob. 1891): lectiones divinas et in ecclesia, sicut consuetis, libenter audite et in domibus vestris relegite u. s. w.

[2]) Sokrat., H. E. V, 7 von Gregor v. Nazianz nach seiner Ankunft in dem von den Arianern beherrschten Konstantinopel: *τότε — ἐν μικρῷ εὐκτηρίῳ τὰς συναγωγὰς ἐποιεῖτο.* — Auszüge aus syrischen Akten persischer Märtyrer von Georg Hoffmann in d. Abh. für die Kunde d. Morgenl. Bd. VII (1880), S. 47 unten.

[3]) Euseb., V. C. IV, 17 werden gottesdienstliche Versammlungen im Palaste, welche der Kaiser selbst leitete, mit Schriftwort, Predigt und Gebet erwähnt, welche *ἐκκλησίας θεοῦ τρόπον* an sich trugen. Man darf daraus auf das Vorhandensein eines Oratoriums schliessen, welches aber nicht identisch ist mit dem III, 49 erwähnten Prunksaale, wie oft angenommen wird. Ich verweise noch auf die konstantinische Osterrede, die gewiss auch im Palaste gehalten ist.

[4]) Gregor v. Tours, Hist. eccl. X, 8: oratorium domus suae. Gregor. M., Hom. 37 in Evang. c. 9: — in episcopii oratorio missas fecit et manu sua corpus dominicum pacemque omnibus tribuit (Bischof Cassius von Narni).

[5]) Im J. 404 untersagte ein kaiserlicher Erlass, gottesdienstliche Handlungen in privatis aedibus, . . si dominus ejus in ea clericos nova ac tumultuosa conventicula extra ecclesiam celebrantes susceperit (Cod. Theod. XVI, 2, 37).

[6]) Synode v. Laod. c. 58: *ὅτι οὐ δεῖ ἐν τοῖς οἴκοις προσφορὰς γίνεσθαι περὶ*

Reiches sämtliche kirchliche und religiöse Handlungen mit Ausnahme des Gebets aus den Oratorien. Das war auch die Meinung Augustins.[1]) Von diesen Vorgängen ist wohl zu unterscheiden der Widerstand der Kirche in den westlichen, von Germanen besetzten Ländern gegen die von diesen versuchte und schliesslich erlangte Konstituierung der Parochie im Gegensatz oder wenigstens im Unterschiede von der bischöflichen Civitas.[2]) Die germanischen Grossgrundbesitzer empfanden das Bedürfnis, für sich und ihre Arbeiterschaft auf ihrem Gute eine Kapelle zu haben, statt die religiöse Erbauung in der oft weit entfernten bischöflichen Kirche zu suchen. Der Name für diese Privatkirchen ist gleicherweise oratoria.

Kleinere klösterliche Anlagen waren von vornherein auf eine Hauskapelle gewiesen; grössere hatten Kultusgebäude wie die Weltgeistlichkeit und hielten diese den umwohnenden Laien offen.[3])

Der Untergang der altchristlichen Wohnhäuser hat den Untergang der Hauskapellen mit sich gezogen. Unwissenheit oder Unachtsamkeit mögen nicht selten Überbleibsel davon übersehen und zu Grunde haben gehen lassen. Um so wertvoller musste eine Entdeckung in Rom in der Nähe der Diokletiansthermen im Jahre 1876 sein, welche die Trümmer eines Oratoriums vor Augen stellte.[4]) Dasselbe war in dem Zwischenraume zweier Häuser, welcher durch

---

ἐπισκόπων ἢ πρεσβυτέρων. — Ebenso Justin. Nov. 57. Dagegen Conc. Quinisext. (692) c. 31: *τοὺς ἐν οἰκτηρίοις οἴκοις ἔνδον οἰκίας τυγχάνουσι λειτουργοῦντας ἢ βαπτίζοντας κληρικοὺς ὑπὸ γνώμην τοῦτο πράττειν τοῦ κατὰ τόπον ἐπισκόπου ὁρίζομεν.* In der Stadt Konstantinopel war die Sitte des Privatgottesdienstes und der Privateucharistie sehr verbreitet; vgl. Cyrill. Alex., Ep. XI ad Coelest. (Migne 77, S. 90), woselbst eine Erklärung des dortigen Klerus angeführt wird: *καὶ ἡμῶν ἕκαστος ἐν καιρῷ καὶ χρείαις τοῦτο ποιεῖ.*

1) Justin. Nov. 57; August., Ep. CCXI n. 7: in oratorio nemo aliquid agat, nisi ad quod est factum, unde et nomen accepit. Dagegen Paulin., Vita Ambrosii c. 10: per idem tempus cum trans Tiberim apud quandam clarissimam invitatus sacrificium in domo offerret u. s. w., vgl. auch Gregor d. Gr. a. a. O. Im Abendlande hat hierin länger Freiheit geherrscht als im Orient.

2) Dahin gehören: Synode v. Agde c. 21; Orléans (a. 511) c. 25; Clermont (a. 535) c. 15; Orléans (a. 541) c. 3, 7 u. s. Die Konzessionen nehmen andauernd zu.

3) August., a. a. O.; Eugipp., Vita S. Sev. c. 9 (basilica); Cassian., De coenob. instit. III, 7 (oratorium), dagegen eine *ἐκκλησία* mit öffentlichem Gottesdienst Pallad., Hist. Laus. c. 138. Nicht hierher gehört, was Gregor v. Tours, De gloria conf. c. 20 über die Einrichtung eines Oratoriums mitteilt, da dieses eine freie Kapelle ist, noch Ambros., De lapsu virg. V, 19. Gerade in diesem Kapitel sind die herkömmlichen Quellenbelege mit Vorsicht aufzunehmen. Das Material am vollständigsten gesammelt bei J. B. Gatticus, De oratoriis domesticis, 2. Aufl., Rom 1770. — Kirsch, Das christl. Kultusgebäude im Altertum (Vereinsschrift d. Görres-Gesellschaft, Köln 1893).

4) Vgl. den Bericht de Rossis im B. Cr. 1876, S. 37 ff. über das leider zerstörte Denkmal.

eine in späterer Zeit verschlossene Strasse gebildet wurde, im oberen Stock so eingerichtet, dass die Hausmauern die beiden Langseiten bildeten; dagegen war die Apsis neu eingelegt. Eine frühere Thür des einen Hauses war bei der Einrichtung des Oratoriums vermauert, dagegen ein zu einem Laden an der Strasse gehöriges Zimmer hineingezogen worden. Leider gestattete der Zustand der der Apsis gegenüberliegenden Schmalseite keine Feststellung des Zuganges. In der Apsis waren über dem Niveau drei Nischen ausgeschnitten. Zu welchem Zwecke, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen.[1] Reste einer Bank waren noch zu erkennen. Die obere Wölbung zeigte den thronenden Christus und die zwölf ihn umstehenden Apostel. Dagegen zog sich unterhalb dieses Hauptbildes längs der Rundung ein Gemälde mit Scenen des Fischfanges hin. Nackte Gestalten vollzogen in verschiedener Weise in anmutigen Bewegungen die Arbeit. Die Darstellung ist so genrehaft und weltlich gehalten, dass sie jeder symbolischen Deutung spottet. Man muss annehmen, dass dieser apsidale Raum ursprünglich anderen Zwecken gedient hat, vielleicht ein Festsaal war, und erst nachträglich zu einem Oratorium umgewandelt wurde, wobei ein neues Gemälde angebracht, im übrigen aber die frühere Dekoration geschont wurde. So würde die eigentümliche Raumdisposition sich leichter erklären; die Nischen können Statuen enthalten haben.

Das Xenodochium des Pammachius in Porto giebt uns ein weiteres Beispiel einer Hauskapelle und zwar grossen Stiles.[2] Gerade in den Wohlthätigkeitsanstalten sind gottesdienstliche Räume vorauszusetzen, da diese in der Regel unter kirchlicher Leitung standen. Das Pilgerhaus in Porto besass mitten im Komplex seiner Räumlichkeiten eine eigentliche Kirche mit Atrium, Langhaus und Presbyterium, welche architektonisch die übrigen Teile beherrschte (s. S. 44 Fig. 4). Doch muss hierin eine Ausnahme gesehen werden; die unzählige Menge dieser Institute wird sich vorwiegend mit Oratorien begnügt haben.

Die „Katakombenkirche".[3] Unter dieser Bezeichnung werden herkömmlich Räume in den unterirdischen Grabanlagen verstanden, in welchen, wie man annimmt, in Zeiten der Verfolgung der christliche Gemeindegottesdienst sich vollzog. Die

[1] De Rossi a. a. O. S. 50 ff. erklärt die mittlere Nische für den Platz der Cathedra; die rechte habe zur Aufbewahrung der vasa sacra, die linke für die heiligen Schriften gedient; Kirsch a. a. O. S. 80 spricht sogar von „Credenztischen für die hl. Gefässe und die liturgischen Bücher" in den Seitennischen. Die Höhe der Nischen vom Fussboden und der geringe Umfang schliessen diese Annahme absolut aus, welche von einer ganz anders gearteten Disposition der Basilika ausgeht (vgl. oben S. 57 f.).

[2] Vgl. B. Cr. 1866, S. 50 ff.

[3] Sch. K., S. 73, 83 f., woselbst die Einzelheiten.

Tradition hat sich in dieser Annahme stärker erwiesen als der einfache, klare Ausweis der Quellen. Nirgends ist in zuverlässigen Quellen eine solche Praxis bezeugt, die auch in Wahrheit nichts anderes bedeuten würde als ein unüberlegtes Handeln, welches die christliche Gemeinde den Verfolgern um so sicherer ausliefern musste. Denn, um zunächst ausschliesslich von Rom zu reden, die Katakomben waren dort notorisch, und regelmässige Versammlungen zu gottesdienstlicher Erbauung in denselben konnten sich den Organen des Staates viel weniger verbergen als vorsichtige Zusammenkünfte innerhalb der Stadt. Denn man muss doch in Rom im dritten Jahrhundert mit einer aus vielen Tausenden bestehenden Stadtgemeinde rechnen. Unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten ferner die architektonischen Verhältnisse. Die grösseren Krypten, welche besonders seit Marchi[1]) als Katakombenkirchen ausgegeben werden, können höchstens 20—30 Menschen fassen und sind in diesem Umfange auch nicht in allen Katakomben vorhanden. Gerade in der Anwendung der Hypothese auf Rom stösst man auf die grössten Hindernisse. Die Katakomben von S. Gennaro in Neapel haben allerdings zwei umfangreiche Vorsäle, in deren jedem für 50—60 Personen Platz ist, aber sie liegen eingangs der Grabstätte, waren also für jenen Zweck weniger geeignet als das Peristylium des bürgerlichen Hauses. Die weite Galerie dagegen im oberen Stock, die allerdings eine kleine Gemeindeversammlung aufnehmen könnte, gehört der nachkonstantinischen Zeit an, was auch von den grossen Rotunden in S. Giovanni bei Syrakus gilt.[2]) So bleibt auch hier kein Ausweg.

§ 11.

Die Klosterbauten.

A. Lenoir, Architecture monastique, Paris 1852. Jul. Schlosser, Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters, Wien 1889.[3])

Gegen Ausgang des dritten Jahrhunderts treten in der Kirchengeschichte die ersten Spuren des Anachoretentums hervor, geknüpft vor allem an die Namen des heiligen Paulus und des heiligen Antonius in der ägyptischen Wüste. Indem dann diese Form des Mönchtums im folgenden Jahrhundert eine Organisation erlangte, entwickelte sich das Anachoretentum zum Cönobitentum, d. h. zum geordneten Zusammenleben.

Diese neue Lebensordnung, welche geschichtlich auf Pachomius (um 340) zurückgeführt wird, setzte zugleich die Anfänge der Klosterarchitektur. Denn es erwuchs jetzt die Notwendigkeit, die Einheit der Regel auch durch bauliche Mittel zu fördern und zum Ausdruck zu bringen.

---

[1]) Marchi, Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo. Roma 1844.

[2]) Sch. A. St. 133 ff.

[3]) Beide Schriften berücksichtigen nur nebensächlich und flüchtig die altchristliche Zeit, für welche im folgenden hauptsächlich die älteste Mönchslitteratur (Hieronymus, Ruffinus, Sulpicius Severus, Palladius u. s. w.), auch wo Citate nicht gegeben sind, ebenso mehrere bisher unbeachtet gebliebene Monumente verwertet sind. Ein vollständiges Bild ist nicht zu gewinnen.

Die älteste Form dieser Anlage war die sogenannte Laura,[1]) die Mönchskolonie. In derselben war dem einzelnen Mönche oder einer kleinen Gruppe ein Haus (cellula) vorbehalten. Doch war gemeinsam in jedem Falle die Kirche, meistens auch das Hospital und die Handwerkerstätten, oft auch der Speiseraum.[2]) So bestand neben den Einzelwohnungen ein gemeinsamer Komplex von Gebäuden, in welchem ohne Zweifel auch für den Abt eine Wohnung vorgesehen war. Der Zusammenschluss aller Baulichkeiten konnte ein enger oder ein weiter sein. In dem einen Falle umzog eine Umfriedigung die Kolonie, in einem anderen lag diese offen. Doch gründete sich die Laura im allgemeinen auf ein zwar durch feste Regeln bestimmtes, aber immerhin freies System. Dasselbe lebt bis heute fort in den sogenannten Skiten auf dem Athos.

Ein weiterer Schritt zu straffferer Organisation wurde gethan durch Einrichtung des cönobium (*κοινόβιον*), wofür im Abendlande der noch bezeichnendere Name claustrum gebräuchlich wurde.[3]) In dem Cönobium sind die Wohnungen der Mönche auf ein mauerumschlossenes Terrain zusammengedrängt. Die Gemeinsamkeit ist strenger durchgeführt auf Kosten der individuellen Freiheit. Neben dem Klosterhause steht ansehnlich die Kirche, auch der Friedhof ist gelegentlich mit in die Mauer gezogen, Nicht selten zwangen die Verhältnisse zu besonders fester Umwallung und zur Errichtung eines Turmes, von wo aus die Verteidigung erfolgreich geführt werden konnte.[4])

Zahlreiche Klosteranlagen, zum grössten Teil Ruinen, besitzt heute noch Ägypten, das klassische Land des Mönchtums im christlichen Altertume. Die Gruppierung der Wohn- und Wirtschaftsgebäude um einen länglichen Hof, in dem oder an dem auch die

[1]) Die Etymologie des Wortes *λαῦρα* ist unsicher; vgl. Suicer, Thes. s. v.

[2]) Praecepta S. Pachomii §§ 1. 4. 5. 8—13. 31. 43. Sulp. Sev., Dial. I, 10, 17; Pallad. c. 2. G. Hoffmann, Auszüge aus syr. Akten pers. Märtyrer a. a. O. S. 101 (doch wohl Laura) und sonst.

[3]) Cassian., Collat. 18, 10: Monasterium potest etiam unius monachi habitatio nominari. Coenobium nisi ubi plurimorum cohabitantium degit unita communio. Im neunten Jahrhundert dagegen sind monasterium und coenobium völlig gleichwertig. Für coenobium geringen Umfanges begegnet auch cellula (Eugipp., Vita S. Sev. c. 19. 22 u. ö.). Im Osten bei Gregor v. Naz., Poem. moral. XXXIV v. 178 (Migne 37, Sp. 958) einmal die Definition: *Μονὴ δέ μοι σύνταγμα πρὸς σωτηρίαν*.

[4]) Cyrill. Scythopol., Vita Euthymii (Cotelerius, Eccles. graec. monum. t. II) c. 117 ff. Diese Biographie ist überhaupt wertvoll für unsere Frage; beachtenswert auch Thomas v. Margâ, Hist. mon. II, 119, 131 u. s. (Kirche), 132, 174, 296 f. (Schule), 174, 236 (Bibliothek), 443 u. s. (Refektorium). — In den Mirac. b. Virg. in Choziba (Annal. Bolland. 1888 VII, 361 ff.) werden genannt in der Umfassungsmauer *τὸ μεσιαύλιον* (das Atrium), um welches sich die Mönchswohnungen ordneten, in der Nähe die *ἐκκλησία*; vor dem Kloster der Garten.

Hauptkirche liegt, ein geringer Umfang und ein fester Mauerumring mit starkem Turm bilden die allgemeine Physiognomie. Aber es ist auch wohl die Kirche an die Länge des Wohnhauses angeschoben, wofür das „Weisse Kloster" — Dêr al-Abiad — ein hervorragendes Beispiel ist.[1]) Dêr Macarius und seine Umgebung in Oberägypten mögen ein Bild von der Dichtigkeit und Art der klösterlichen Anlagen geben.

Eine phönikisch-christliche Klosteranlage haben wir ohne Zweifel in Nebi-Jûnus bei Sidon zu erkennen. An eine einschiffige Kirche von geringem Umfange legt sich ein grösserer, durch eine Zwischenwand geschiedener Raum, die Wohnung der Mönche. Denn man muss im vierten bis sechsten Jahrhundert auch mit kleinen, oft nur von wenigen Personen gebildeten Gemeinschaften rechnen. Der ganze Boden der Kirche ist mit Mosaik überzogen.[2])

Eine Anlage in Schakka im Haurân aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert giebt uns ein deutlicheres Bild, wenn wir in ihr wirklich ein Kloster sehen dürfen. Sie ruht auf dem Einhofsystem. Um einen Lichthof gruppieren sich ziemlich ungleichmässig die einzelnen Räumlichkeiten. An die Südseite lehnt sich eine dreischiffige Basilika mit weiter Apsis in Rücksicht vielleicht auf die Zahl der Klosterinsassen. Vom Cönobium aus wird sie durch einen direkten Eingang im nördlichen Seitenschiff erreicht. Die Eingänge für die Laien — drei an Zahl — liegen an der Westseite, die durch zwei starke Türme geschützt wird. Leider sind die Räume im einzelnen nicht mehr zu bestimmen. Ein durch zwei Etagen hindurch gehender grosser Saal an der Ostseite dürfte der Kapitelsaal oder das Refektorium gewesen sein.[3])

Im Orient hat das ganze christliche Altertum hindurch die freie Form der Laura neben dem Cönobium bestanden, doch gewann dieses mehr und mehr das Übergewicht. Dagegen ist in dem für Gesetzmässigkeit und Disciplin mehr beanlagten Abendlande die anfängliche Ungebundenheit des Mönchslebens früher beseitigt worden.

---

[1]) Butler, The ancient coptic churches of Egypt I, a. v. Oo. Beachtenswerte Mitteilungen unter anderem auch bei Vansleb, Nouvelle relation d'un voyage fait en Égypte, Paris 1698; Denon, Voyages dans la basse et la haute Égypte en 1798 99, London 1807; Pococke, Beschreibung des Morgenlandes I, Erlangen 1791. Vgl. auch Chester, Notes on the coptic dayrs (Arch. Journ. XXIX). Das Material ist reichhaltig und harrt nur der Verwertung. Auch frühmittelalterliche Bauten sind wertvoll, weil die bauliche Tradition gerade in den Klöstern eine ungemein zähe war.

[2]) Renan, Mission de Phénicie, S. 511 ff. Eine Mosaikinschrift in der Apsis nennt als Erbauer einen Ἀββᾶς Σαβάτιος und als Jahr 584 (nach Renan).

[3]) Oben S. 78 Fig. 25. Sicheres lässt sich über die ursprüngliche Bestimmung nicht aussagen.

Synoden sprachen sich dagegen aus und forderten eine strengere Aufsicht.[1]) Indes spiegelt sich z. B. im Bau des Klosters von Abingdon (Abendonia) noch im siebenten Jahrhundert die ältere Sitte wieder. Allerdings umschloss eine Mauer den Bezirk, aber innerhalb derselben wohnten die Mönche, jeder in einer eigenen Zelle mit Oratorium. Eine gemeinsame Kirche und ein Refektorium wurden nur an Sonn- und Feiertagen benutzt.[2]) So wird man sich auch das gallische Kloster Agaunum vorstellen müssen.[3])

Die Disposition des Cönobium ruht auf dem Einhofsystem in Verbindung mit der südwärts geordneten Kirche. Darüber geben die späteren Bauten hinreichend Auskunft. Sollte die Übereinstimmung zwischen Orient und Occident Zufall sein?

Gewiss nicht. Vielmehr erklärt sich die Gleichheit bezw. die Ähnlichkeit daraus, dass dort wie hier das Wohnhaus die Basis gebildet hat. Oft sind städtische und ländliche Wohnhäuser in Klöster umgewandelt worden;[4]) aber auch abgesehen davon, muss man die ursprüngliche Identität des Wohnhauses mit dem Mönchshause annehmen. Um den Hof liessen sich bequem in grösserer Anzahl Zimmer gruppieren; nach aussen war der Bau abgeschlossen, und doch hatte man eben durch den Hof Licht und Luft. Nur die Kirche veränderte die Physiognomie notwendigerweise, denn sie trat als ein fremder Bestandteil hinzu.[5]) Man darf daher bestimmt

---

[1]) Synode v. Vannes (a. 465) c. 7: Mönche dürfen sich nicht von der Gemeinschaft trennen und besondere Zellen bewohnen, ausser wenn sie sich bewährt haben oder krank sind. Quod ita demum fiet, ut intra eadem monasterii septa manentes, tamen sub abbatis potestate separatas habere cellulas permittantur. Ebenso Agde (a. 506) c. 38.

[2]) Chron. monast. de Abend. ed. Stevenson II, App. II, 272: In circuitu hujus monasterii erant habitacula 12 et totidem capellae, et in habitaculis 12 monachi ibidem manducantes et bibentes et dormientes u. s. w. s. Schlosser S. 5. Ähnlich die Abtei Novalese am Mont Cenis, ebend. S. 5 f.

[3]) Gregor v. Tours, Hist. eccl. III, 5: [Sigimundus] monastirium Acaunensim (= Agaunensem) sollerti cura cum domibus basilicisque aedificavit.

[4]) Concil. Chalc. (a. 451) c. 24: Einmal eingeweihte Klöster dürfen nicht wieder weltliche Wohnhäuser werden (μηκέτι δύνασθαι γίνεσθαι ταῦτα κοσμικὰ καταγώγια). Daraus ergiebt sich die Verwandtschaft. Gregor d. Gr. machte sein Wohnhaus zu einem Kloster. Nach Johannes von Ephesus (Kirchengesch., deutsch v. Schönfelder S. 85) wandelten 70 vertriebene kappadocische Mönche ein ihnen geschenktes „gutes und stark gebautes Hospiz" in ein Kloster um. — Ebenderselbe berichtet (a. a. O. S. 37), dass Narses mehrere Meierhöfe kaufte zu einem Kloster und eine Kirche und ein Xenodochium errichtete. Demnach hat er eigentliche Klostergebäude nicht aufgeführt. Die Beispiele sind zahlreich.

[5]) Schlosser, S. 12 ff. will nachweisen, dass die Klerikerklöster, die seit dem Ende des 4. Jahrh. aufkommen, für die Mönchsklöster architektonisch massgebend gewesen seien. Dieser Beweis ist positiv nicht zu führen, andererseits kommt die Priorität dem Cönobium zu. Man wird daher eher umgekehrt sagen müssen, dass für die Klerikerklausur die Mönchsklausur massgebend gewesen ist, wie auch die Idee jener erst durch diese angeregt ist. Im

sagen, dass, wie in den Domen des Mittelalters, so auch in den grossen Klosteranlagen der Benediktiner, Cisterzienser und anderer Orden das Privathaus noch fortlebt. Auch die morgenländischen Klöster haben noch diesen Zusammenhang festgehalten; man entdeckt ihn bei genauem Zusehen. Die Geviertanlage ist vorherrschend; an der umschliessenden Mauer ziehen sich die Wohnungen der Mönche oder Wirtschaftsräume hin. Wir befinden uns also hier noch im Schema des Hauses. Andererseits ist der Lichthof besetzt mit der Kirche (*καθολικόν*), bei grösseren Anlagen ausserdem mit dem Refektorium (*τράπεζα*) und der Küche (*μαγειρεῖον*), welche beiden letzteren Räume im Abendlande ausserhalb des Atriums gehalten wurden. Diese Veränderung ist wohl dadurch herbeigeführt, dass im Orient die Klöster mehr und mehr eine Höhenlage suchten, wo das Terrain eine möglichste Ausnutzung forderte. Man könnte aber auch darin eine Nachwirkung der Laura-Anlage sehen.

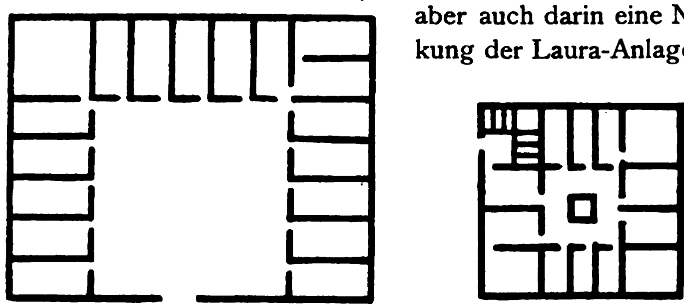


Fig. 35. Ägyptische Wohnhäuser.

Man darf noch weiter gehen und als den Urtypus der Klöster das ägyptische Wohnhaus bezeichnen. In Ägypten, wo das Cönobitentum entstand, und wo es durch Auswärtige aufgesucht, bewundert und nachgeahmt wurde, ruhte das bürgerliche Wohnhaus gleichfalls auf dem Einhofsystem, aber mit dem Unterschiede, dass der Hof entweder der links und rechts geordneten Reihe der Gemächer sich vorlagerte, oder von dieser ganz oder fast ganz umschlossen wurde[1]) (Fig. 35). Dadurch wird die Übereinstimmung mit den älteren Klosteranlagen eine fast vollständige. Es ist aber selbstverständlich, dass mit der Lebensweise der ägyptischen Cönobiten auch die Grundzüge der Cönobien anderwärts übernommen wurden.[2])

übrigen ruht auch das Klerikerkloster auf dem Privathause (August., De vita et mor. cler. c. 2: in ista domo episcopii). — Eine Klerikerklausur will man in Theveste in Nordafrika entdeckt haben (Lenoir II, 482).

[1]) Vgl. Perrot u. Chipiez, Geschichte der Kunst im Altertume. I Ägypten, deutsch Leipzig 1884, S. 441 f. Maspero, L'archéologie égyptienne. Paris. S. 11.

[2]) Vgl. dazu meine Skizze im Christl. Kunstblatt 1894, S. 65 ff.

Gastfreundschaft wird schon früh in den Ordensregeln eingeschärft. Daher wurden in den grösseren Klöstern eigene Xenodochien Regel;[1]) kleinere stellten Zimmer zur Verfügung.

Das armenische Kloster Etschmiadzin, der berühmte und ansehnliche Sitz des Katholikos, gilt vielfach als ein Bau, in welchem sich das altchristliche Klosterschema ganz besonders treu erhalten habe (z. B. Dubois de Montpéreux, Voyage autour du Caucase, Paris 1839, III, 371). Indes ein vergleichender Blick auf die Athosklöster lässt diesen angeblichen Vorzug wieder verschwinden. Den Kern der Anlage bildet ein Geviert, an welches sich die Mönchswohnungen, das Refektorium, die Wirtschaftsräume etc. anlehnen, während das Katholikon im Centrum steht. Diese innere Gruppe umschliessen Höfe und weitere Bauten verschiedener Zweckbestimmungen (vgl. den Grundplan bei J. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891, S. 2). So sind auch die Athosklöster in der Hauptsache disponiert. Es mag sein, dass dieser Entwurf in die Anfänge des Cönobitentums zurückreicht, aber damit wird der oben ausgesprochene Satz von der Herkunft des Cönobium aus dem Hause nicht widerlegt.

Die Athosklöster sind dadurch für unsere Frage wichtig, dass sie die verschiedenen Formen des Mönchslebens und der klösterlichen Stätten, offenbar in einer im allgemeinen treuen Konservierung der ursprünglichen Verhältnisse, vor Augen stellen. Dort sind noch die Einzelzelle (κελλίον) und die Laura (σκήτη) neben dem eigentlichen Steinkloster zu finden. Vgl. Langlois, Le mont Athos, Paris 1867; Brockhaus, Die Kunst der Athosklöster, Leipzig 1891; Didron, Annales archéol. I. IV. V. VII.

Wichtig wäre es, wenn die Reste einer grossen Basilika mit Wohnräumen, Baptisterium, Begräbnisstätten, welche Renier in der ansehnlichen Stadt Theveste in Numidien aufdeckte, sich genauer bestimmen liessen. Der Grundplan (Lenoir II, 483) lässt eher auf ein Kloster mit Basilika als auf eine bischöfliche Residenz in den Formen der vita canonica raten. Mauern und Türme schützten die umfangreiche Anlage, die offenbar verschiedenen Bauperioden angehört. Vgl. B. Cr. 1882, S. 90. 94. f.; Schwarze, Untersuchungen über die äussere Entwickelung der afrik. Kirche, S. 62 ff.; Lenoir, a. a. O. S. 481 ff.

Auch die in Sagalassos in Pisidien die altbyzantinische Basilika umgebenden Gebäude werden als Kloster angesehen (Lanckorónski II, 131 ff., Plan zu S. 127). In die altchristliche Zeit fällt auch allem Anscheine nach eine Klosterruine mit anliegender Kirche in Dabravina in Bosnien (Wissenschaftl. Mitt. aus Bosnien u. d. Hercegovina II, Wien 1894, S. 73 ff.). Eine Umfassungsmauer umschliesst Kloster und Kirche, die sich um einen offenen Hof gruppieren. Die einzige bisher vorliegende Beschreibung hat Anlage und Zweck des eigenartigen Baues missverstanden, so dass eine neue Untersuchung zum vollen Verständnis notwendig ist. Ebenso darf wohl hier angeführt werden eine Anlage mit Basilika in Hîdra in Tunis (Arch. des miss. 1887, XIII, 179 ff.), soweit sich nach dem vorliegenden Grundrisse und der kurzen Beschreibung urteilen lässt.

Für den Norden sind wertvoll die Mitteilungen über das Columbakloster Hy in seiner Gestalt im sechsten Jahrhundert. Die Umschliessung bildete ein aus Graben und Mauer bestehender Ring (vallum); innerhalb desselben lagen die Kirche (ecclesia),

---

[1]) Joh. v. Eph. a. a. O. S. 37. — S. 85 werden kappadocische Mönche als Erbauer „vieler Hospize" genannt. Das Nähere bei Uhlhorn, Geschichte der Liebesthätigkeit in der alten Kirche, Stuttgart 1882, S. 329 ff.

das Refektorium, die Küche und die Zellen (hospitia, cellae), von denen sich das Abtshaus räumlich und baulich schied, einige Werkstätten, vielleicht auch der Friedhof. Stallungen, Scheune, Mühle waren ausserhalb. Vgl. Life of St. Columba, written by Adaman ed. by Will. Reeves, Dublin 1857, S. 357 ff.

§ 12.

Die kirchlichen Geräte.

1. Der Altar.[1])

Die älteste christliche Abendmahlsfeier war ein heiliges Familienmahl, wo die Genossen sich um den Tisch sammelten in Nachahmung des Passahmahles Christi. Mit dem Wachstum der Gemeinden und der bestimmteren Ausbildung des Kultusgebäudes schwand der Familiencharakter mehr und mehr, und die Handlung gestaltete sich so, dass der Tisch, der früher den Mahlgenossen diente, dem liturgischen Akte, also der Zurüstung und Weihe der eucharistischen Elemente überlassen wurde, während die Gemeinde sich im Kirchenraume verteilte. Aber nicht nur die Fortdauer der Bezeichnung „Tisch", sondern auch die Form wies noch lange auf die älteren Verhältnisse zurück. Durch das ganze christliche Altertum hindurch ist die Tischform nachweisbar, die in den ersten vier Jahrhunderten wohl die ausschliessliche war und erst dann andere Formen neben sich aufkommen sah. Schutzsuchende flüchteten sich unter den Altar und umfassten seine Träger.[2])

Nur den Tischaltar zeigen uns die ältesten Abbildungen. In einem Mosaik in dem orthodoxen Baptisterium in Ravenna aus dem fünften Jahrhundert sehen wir eine von vier Säulen getragene, an den Rändern ornamentierte Platte. Eine gleichfalls ornamentierte kräftige Basis bildet den Untersatz. Dieselbe Gestalt haben die Altäre in zwei anderen ravennatischen Mosaiken — S. Vitale (Fig. 36) und

[1]) G. Voigt, Thysiasteriologia seu de altaribus veterum Christianorum, Hamburg 1709. J. G. Geret, De veterum Christianorum altaribus, Anspach 1755. Fleury, La Messe I, 93 ff. und die Tafeln (der Text unkritisch hinsichtlich der ältesten Zeit). — Die ältesten Bezeichnungen sind τράπεζα, mensa (1. Kor. 10, 21). Zu τράπεζα fügen die Griechen gern die Adjektive ἱερά, ἁγία, μυστική oder κυρίου u. ä. Selten ist der Gebrauch von θυσιαστήριον, ganz ausnahmsweise βωμός (Synesius, Catast. c. 19). Im Abendland waltet vor altare, auch in der Form altarium und altaria, während mit ara (entsprechend dem griechischen βωμός) fast ausschliesslich der heidnische Opferaltar gemeint ist. Daher Min. Felix, Oct. c. 32: delubra et aras non habemus. Im Syrischen ist die gewöhnliche Bezeichnung pâtûrâ = Tisch, also entsprechend dem τράπεζα, mit den Zusätzen „heilig", „mystisch", „des Lebens".

[2]) Synesius, Catast. in fine; Sokrat., Hist. eccl. I, 37; Vigilius, Epist. 15 ad univ. eccl. (Migne 69, S. 55); der Altar der Hagia Sophia (Paul. Silent. v. 303 ff.). Die Stellen sind zahlreich.

S. Apollinare in Classe —, nur ist eine Stoffbekleidung hinzugefügt, ebenso ein Elfenbeinrelief der Sammlung Basilewsky.

Auf uns gekommene Fragmente christlicher Altäre aus dem fünften und sechsten Jahrhundert bekräftigen und ergänzen das hieraus zu gewinnende Bild.[1])

Danach bestand der christliche Altar der älteren Periode aus einer Platte, einer oder mehreren Stützen und einer Basis.[2]) Der Rand gab Anlass zu Ornamenten und figürlichen Darstellungen. So sieht man an einer Altarplatte aus Auriol in Südfrankreich zwei



Fig. 36. Mosaik in S. Vitale.

Gruppen von sechs Tauben, die sich dem Monogramm Christi zuwenden, an einem anderen Exemplare in derselben Anordnung Lämmer.[3]) Auch Weinranken mit Beeren, an denen Tauben picken,

[1]) Das bildliche Material reichhaltig zusammengestellt von Fleury, La Messe I, Tafeln. Dagegen bleibt ausser Frage ein in diesem Sinne verwertetes Gemälde in den sogen. Sakramentskapellen, welches einen Mann und eine Frau neben einem dreifüssigen Tische darstellt. Hier haben wir vielmehr ein Familienmahl (Sch. A. St., S. 86 ff.; Abb. S. 39).

[2]) Die Basis ausdrücklich erwähnt Victor Vit., Hist. pers. I, 42: in medio crepidinis altaris.

[3]) Tauben und Lämmer bezeichnen die Gläubigen und sind hier wohl im besonderen gewählt als Sinnbilder ungeheuchelter Einfalt und Unschuld, entsprechend dem Zurufe des Diakonen an die Gemeinde bei Beginn der heiligen Feier: *μή τις κατά τινος, μή τις ἐν ὑποκρίσει* (Const. apost. VIII, 12).

sind in erklärlicher Symbolik verwertet worden. Dieselbe Fläche diente auch zur Aufnahme von Weihe- und anderen Inschriften.[1])

Die Träger waren bald rund, bald eckig gestaltet; auch sie sind gelegentlich in die Dekoration gezogen.

Als Material sind Holz und Stein bezeugt, ohne dass sich entscheiden lässt, welches Material im vierten Jahrhundert den Vorzug hatte.[2]) Der Holzaltar besass ohne Zweifel die Weihe alter Tradition, dagegen entsprach der Steinaltar der wachsenden Neigung der Kirche zum Monumentalen und Künstlerischen. Daher dürften im fünften Jahrhundert jedenfalls die neu gesetzten Altäre Steinaltäre gewesen sein. Wenn am Anfange des sechsten Jahrhunderts eine gallische Synode nur Steinaltären die Weihung zugesteht,[3]) so ist das nicht ein Zeugnis für eine damals anhebende neue Richtung, sondern vielmehr dafür, dass der ältere Geschmack bereits vorübergegangen war. In Syrien andererseits waren noch im siebenten Jahrhundert Holz- und Steinaltäre im Gebrauch.[4])

Bedeutsamer war die im fünften Jahrhundert sich einleitende Formänderung, nämlich die Ersetzung des Tischaltars durch den geschlossenen Altar. Vor dem genannten Jahrhundert ist dieser letztere indes nicht nachweisbar, und es scheint, dass er im christlichen Altertum überhaupt nicht vorherrschend geworden ist. Die Zahl der sicher altchristlichen Exemplare ist äusserst gering. Die östliche Kirche ist überhaupt bei der Tischform verblieben. Dagegen kann nicht bezweifelt werden, dass der Märtyrerkultus das treibende Motiv der Änderung war. Man kann noch weitergehen und sagen, dass der Ursprung dieser Altarform in den Märtyrerkapellen zu suchen ist, von wo aus sie in einer für die Märtyrerverehrung empfänglichen Zeit leicht den Weg zu den Basiliken fand. Denn in den sogenannten „Memoriae Martyrum", deren Zahl im fünften Jahrhundert ausserordentlich anwuchs — ich erinnere nur an die nordafrikanischen Funde — zog das Märtyrergrab das ganze Interesse auf sich. Zu ihm traten die Andächtigen von nah und fern heran, um es zu beschauen, ja womöglich zu berühren.[5]) Andererseits war ein Altar notwendig,

[1]) Fleury a. a. O. I, 123 führt an auf einem fränkischen Altare: RVSTICVS ANN XXX + EPTVS. SVI. FF. (episcopatus sui fieri fecit) a. d. J. 457.

[2]) Athan., Hist. Arian. ad Mon. c. 56; Optat. Milev., De schism. Donat. VI, 1; August., Ep. CLXXXV, 27. — Gregor. v. Nyss., In bapt. Christi (Migne 46, S. 582); Baläus a. a. O. S. 76 (Stein).

[3]) Conc. Epaon. (a. 517) c. 26: Altaria nisi lapidea chrismatis unctione non sacrentur.

[4]) Jakob v. Edessa, Canones qu. 26. 27.

[5]) Es darf hier auf die Sitte hingewiesen werden, Tücher mit der Reliquie in Berührung zu bringen, wodurch die Kraft dieser auf jene sich übertrug. Die Bezeich-

weil auch in diesen Memorien Gottesdienst, wenn auch nicht regelmässig, gehalten wurde. Es musste nun nahe liegen, Altar und Grab in die engste Beziehung zu bringen, und es geschah in der Weise, dass durch Einfügung von Wänden der Hohlraum des Altars geschlossen und dadurch ein gesichertes Behältnis für die Arca des Märtyrerleibes gewonnen wurde. Ein festes Gitter oder eine Thür ermöglichten den Blick auf das heilige Grab und die Berührung desselben.

Dass die Entwickelung diese gewesen ist, bezeugen die vorhandenen Altäre dieser Gattung aus altchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit. Die Confessio im Lateran (nach der Restauration von Fleury), diejenigen in Parenzo, Torcello verraten deutlich noch die alte Grundform. Vor allem gilt dies von dem Exemplar in S. Alessandro vor Rom. Hier ist die Confessio im Grunde nichts anderes als ein Tisch, dessen Träger durch Marmorplatten verbunden sind. Auch die Altäre in den seit Konstantin dem Grossen in die unterirdischen Grabstätten eingelegten Basiliken sind so vorzustellen, denn der Gedanke ihrer Errichtung ruhte ja auf der Erfassung des Märtyrergrabes.

Die Bezeichnung für den Altar in Verbindung mit dem Märtyrergrabe ist confessio.

Die Anlagen tragen im allgemeinen eine ziemliche Gleichförmigkeit. Ein Säulenpaar, durch einen Bogen geschlossen, umrahmt eine oblonge Fläche, in welche ein Marmorgitter (transennae) eingelegt ist. Die Bezeichnung fenestella (fenestella confessionis) lässt darauf schliessen, dass dieses Gitter geöffnet werden konnte. In der Confessio in S. Alessandro ist in das Gitter noch ein besonderes Fenster eingeschnitten. In den meisten Fällen indes wird man sich, nachdem einmal die Vereinigung des Altars mit der Reliquie feste Sitte geworden war,[1]) darauf beschränkt haben, in der Platte oder

---

nung für solche Tücher ist brandea, ursprünglich ein Name für ein kostbares Gewandstück. Greg. M., Ep. III, 30: in pyxide brandeum mittitur atque ad sacratissima corpora ponitur, quod levatum in ecclesia quae est dedicanda debita cum veneratione reconditur (vgl. Ducange s. v. brandeum). Lehrreich, was bei Greg. v. Tours, In gloria Mart. c. 27 über das Petrusgrab in Rom zu lesen ist: hoc enim sepulcrum sub altare collocatum valde rarum habetur. Sed qui orare desiderat, reseratis cancellis, quibus locus ille ambitur, accedit super sepulchrum; et sic fenestella parvula patefacta, inmisso introrsum capite, quae necessitas promit, efflagitat . . . Quod si beata auferre desiderat pignora, palliolum aliquod momentana pensatum jacet intrinsecus u. s. w.

[1]) Wann dies der Fall gewesen ist, wissen wir nicht. Nur bedingt gehört hierher c. 83 des Cod. can. eccl. Afric. a. 419. Es handelt sich in diesem Kanon ausschliesslich um memoriae martyrum, nicht um Altäre überhaupt, und weiterhin ist diese Verordnung, welche die Beseitigung der Altäre dieser memoriae, in quibus nullum corpus ant reliquiae martyrum conditae pro-

in dem Träger einen kleinen Raum zur Bergung der Reliquie auszuhöhlen. Die Zerteilung der Märtyrerleiber in Partikeln ermöglichte dieses Verfahren. Doch ist Näheres darüber nicht bekannt. Es bot sich aber auch der Weg und ist betreten worden, dass der Tischaltar in seiner Form intakt blieb, dagegen fand in seinem Hohlraume der Sarg, arca, Aufstellung.

Das fünfte Jahrhundert ist für die Geschichte des christlichen Altars auch in so fern noch von Bedeutung gewesen, als antike Cippen, die durch ihre schönen Formen das Auge reizten, oder auch Säulen, unverändert oder mit christlichen Zeichen versehen, übernommen wurden als Träger der Altarplatte.[1]) Aber auch in der Ornamentik der Confessio wirkte die Antike kräftig nach.

Die schon früher vorhandene Hochschätzung des Altars als der Stätte der Sakramentsweihe erhielt eine Steigerung, nachdem die Reliquienverehrung daselbst einen festen Sitz gewonnen hatte. Gold- und Silberplatten, kostbare Steine und was sonst noch Luxus und Kunst gewährten, wurden zum wertvollen Schmuck. Es hat auch nicht an Altären aus edelem Metall gefehlt. Bewundert wurde in dieser Hinsicht der Altar der justinianischen Sophienkirche. Das Material war Silber; Goldstreifen umzogen die Ornamente, Email und edele Steine verstärkten den leuchtenden Eindruck, der auf den Beschauer märchenhaft wirkte.[2]) Untersagt war in der syrischen Kirche der Gebrauch bemalter Platten.[3])

Die Würde des Altars mit architektonischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen, war die Zweckbestimmung des ciborium,[4]) eines Säulenaufbaues, so genannt nach der Ähnlichkeit mit einem umgestürzten Becher. Dasselbe ist nur Übertragung einer antiken Konstruktion in die christliche Kunst. Die aedicula des Götterbildes und

bantur, befiehlt — si fieri potest — gegen den Missbrauch gerichtet, dass solche Altäre per somnia et inanes quasi revelationes zahlreich damals errichtet wurden. Es ist daher durchaus ungerechtfertigt, diesem Kanon eine weittragende Bedeutung beizulegen. Weiteres unten.

[1]) Eine Zusammenstellung zahlreicher Beispiele bei Kraus, R. E. I, 42 und Fleury, S. 111 ff. Dazu Marangoni, Delle cose gentilesche etc., Roma 1744.

[2]) Paulus Silent. v. 303 ff. Codinus, De S. Sophia (S. 141 ed. Bonn). — Die Chronik von Edessa verzeichnet zu 437/38 einen „grossen silbernen Tisch, 720 Pfund schwer." — Jak. v. Ed., Can. qu. 27: Altarplatte vom bestem Marmor oder von „anderem wertvollen Stoffe". — Paulin. Nol., Ep. XXXI c. 6; aurea altaria. — Hieron., Ep. CXXX, 14 ad Demetr.: gemmis aurata altaria. Öfter im Liber Pontificalis.

[3]) Can. Severi im „Buch d. Führ." I, 7.

[4]) Ciborium = κιβώριον und zwar im Sinne von Becher. Vgl. Suicer, Thes. s. v. Weitere Bezeichnungen umbraculum in Rücksicht auf die hinzugefügten Vorhänge, fastidium (Lib. Pont. v. Silvestri). Cib. ist auch wohl nur Bezeichnung für die Kuppel, z. B. Gesta episc. Neap., vita Vincentii (6. Jahrh.): fecit et altare, quem cum columnis et cyburio (= ciborio) desuper investivit argenteo.

der Säulenaufbau über dem Grabe, wofür Syrien anziehende Beispiele bietet, sind direkte Vorbilder. Aus der altchristlichen Zeit sind nur Fragmente erhalten, doch lässt sich aus späteren Exemplaren und älteren Notizen und Abbildungen ein ziemlich deutliches Bild gewinnen.[1]) Danach bestand die Konstruktion darin, dass um den Altar vier im Quadrat gestellte Säulen sich erhoben, deren Kapitäle durch eine Architrav- oder Bogenverbindung geschlossen wurden, welche eine flache oder gewölbte Decke trugen. Über dieser erhob sich ein Pyramidendach. Auf den Bogenflächen entfalteten sich Reliefs — Kreuz, Vögel, Weinranken; oft auch standen auf dem Dachgesimse Statuen und andere Schmuckgegenstände. Innen hingen von der Höhe der Decke Leuchter hernieder. Zum Schliessen der Intercolumnien dienten kostbare Vorhänge, doch schwerlich allgemein.[2]) Als Material wählte man in der Regel Stein, seltener Holz oder Metall.[3]) Auf Entfaltung von Prunk und Kunst wurde Wert gelegt.

Beispiele: S. Giovanni in fonte in Ravenna (ehemals im Dom), 6. Jahrhundert. Die Fenestella begleitet von zwei Halbsäulen, die ein Rundbogen verbindet. Zwischen diesem und dem Thürsturz eine Muschel. Der umschliessende Altar reich ornamentiert; am Vorderrand der Platte ein Weinstockornament, in der Mitte ein Kreuz, welchem sich zwei Tauben zuwenden (Holtzinger S. 130; Fleury Taf. 29). — Parenzo, 6. Jahrhundert, dieselbe Anlage. Über dem Thürsturz in dreieckigem Felde ein Kranz mit zwei Tauben, ausserhalb desselben im Felde unter der Muschel zwei nach unten gewendete Delphine. Auf dem die beiden Säulen verbindenden Bogen die Widmungsinschrift des Bischofs Euphrasius (Fleury Taf. 27). — Torcello. Fast ganz übereinstimmend. Es fehlen die Tauben (Fleury Taf. 28). — S. Apollinare in Classe, 7. Jahrhundert. Die Fenestella steigt hoch hinauf, so dass zwischen ihr und dem ausserdem gedrückten Verbindungsbogen nur ein kleines Feld bleibt. In demselben ein Kreuz, begleitet von zwei Schafen (Fleury Taf. 30). — S. Alessandro vor Rom. Die Altarfüsse sind durch eine Transenna geschlossen;

---

[1]) Die älteste Abbildung bietet wohl eine Miniatur der Wiener Genesis (5. Jahrh.): den bedeckten Altar umstehen vier Säulen, auf welchen ein mit Akroterien verziertes Tonnengewölbe ruht. G. 113, 3.

[2]) Einen seidenen Ciboriumsvorhang in der durch Mauricius († 602) neuerbauten Kirche in Arabissus erwähnt Johannes v. Ephesus, Kirchengesch. S. 213 und fügt hinzu, dass dergleichen sich auch in den Kirchen von Konstantinopel finden. In der Vita S. Melaniae jun. I, c. 21 (Acta Bolland. 1889) sind Kirchenvorhänge als vela auro vel margaritis ornata genannt. Als Vorhänge sind auch zu verstehen die *τραπέζης μυστικῆς σκεπάσματα* bei Gregor v. Naz., Poem. de se ipso XI v. 1884 (Migne 37, Sp. 1161). Die litterarischen Belege sind zahlreich; auch die Monumente — z. B. ausser der Wiener Genesis der Ashburnham Pentateuch und die Mosaiken in Hagios Georgios in Thessalonich — bilden Ciboriumsvorhänge ab. Über ein aus Ägypten stammendes Exemplar handelt Swoboda in RQS 1892, S. 95 ff.

[3]) Vgl. die sorgfältigen Ausführungen von Holtzinger, S. 133—148. Eine ausführliche Beschreibung des Ciboriums der Hagia Sophia bei Paul. Silent. v. 303 ff. Ich füge noch hinzu die von Gsell (a. a. O. S. 359) mitgeteilten Ciboriumfragmente aus der Basilika von Sertei in Mauretanien. Gegenstand eines Reliefs ist Daniel in der Löwengrube.

in derselben liegt die Fenestella. Die Dedikationsinschrift läuft am oberen Rande der Transenna und steigt dann rechts herunter. Die Flügel der Fenestella fehlen. Diese Form mag die älteste sein (Holtzinger S. 123). In der Hauptsache kehren dieselben Formen wieder. Für die Dekoration ist die Antike massgebend gewesen. Dahin gehören z. B. die Delphine und die Muschel.

Die älteste bildliche Darstellung eines Ciboriums haben wir vielleicht auf zwei Bronzemedaillen des 5. oder 6. Jahrhunderts (Abb. B. Cr. 1869, Taf. 1, Fig. 5 und 8; Fleury Taf. 93; Kraus, R. E. II, 385). Die Säulen sind gewunden und durch Architrave verbunden. Doch fehlt sowohl für die Deutung wie die Datierung die Sicherheit. Dagegen gehören zwei nordafrikanische monolithe Bogen, der eine in Magrûn bei Tebessa, der andere in ʿAin Sultân (Abb. B. Cr. 1877 Taf. 8; 1878 Taf. 7; Schwarze, Entwickel. d. afrikan. Kirche Taf. 2. 3), nicht hierher, obwohl sie in diese Gruppe gefasst werden. Sie sind vielmehr „in Anbetracht des geringen Bogendurchmessers, der Massivität, welche an den Schmalseiten fast eine Mauer als Stütze erfordert, sowie der geringen Tiefe .. als Reste von Tegurien anzusehen, d. h. sie bildeten den oberen Teil einer nischenartigen Ädicula über einem im Freien aufgestellten Sarkophage" (Holtzinger S. 141). Die Inschrift MEMORIA DOMNI PETRI E(t) PAVLI auf dem Exemplar in Magrûn scheint mir indes letztere Zweckbestimmung auszuschliessen. Ich glaube vielmehr, dass beide Stücke zwar nicht als Ciborien, aber als Altäre anzusehen sind, in deren Bogen die Arca mit den Reliquien stand. Dagegen mögen Teile zweier Säulen mit dem Martyrium der heiligen Achilleus und Nereus in der Basilika der heiligen Petronilla innerhalb der Domitilla-Katakombe einem Ciborium entstammen (B. Cr. 1875, Taf. 4), doch sind sie nicht älter als das 5. Jahrhundert. Unter den neuerdings bekannt gemachten ägyptischen Skulpturen des Museums in Bulaq befinden sich Fragmente von Ciborien mit schönen Ornamenten (Gayet, Les monuments coptes du Musée de Boulaq, Taf. 21; Taf. 16: ein von einem Weinstock umsäumtes Tympanon, in welchem über einer Muschel eine Taube schwebt; Taf. 17. 18. 19. 20 mit Weinlaub, Reben, Kreuz und Tympanon als Grundmotiven).

Der Standort des Altars befand sich da, wo Langhaus und Apsis sich berühren. Er erhob sich in der Mittelachse des Gebäudes in freier Umgebung. In den Centralbauten gilt derselbe Grundsatz, nur dass die Grundanlage einen anderen Charakter hat.

Die ältere Kirche kannte in dem gottesdienstlichen Gebäude nur einen Altar. Dieser eine Altar galt ihr als Symbol der Einheit der Gemeinde.[1]) Erst am Ende des sechsten Jahrhunderts[2]) vollzog sich unter der Wirkung des Reliquienkultus eine Vermehrung. Nachdem nämlich der Reliquienaltar ein festes Stück der kirchlichen Sitte geworden war, lag es nahe, für nachträglich hinzuerworbene Reliquien Nebenaltäre aufzurichten. Indes ist die östliche Kirche bei dem

---

[1]) Ignat., Ad. Magn. c. 7: *πάντες ὡς εἰς ἕνα ναὸν συντρέχετε θεοῦ, ὡς ἐπὶ ἕνα θυσιαστήριον, ἐπὶ ἕνα Ἰησοῦν Χριστόν.* Ad Phil. c. 4: *μία εὐχαριστία — μία σὰρξ τοῦ κυρίου ἡμῶν* I. X. — *ἓν ποτήριον — ἓν θυσιαστήριον.* August., In I. Joh. tract. 3 c. 7: si in unitate sumus, quid faciunt in hoc civitate (d. h. Hippo Regius) duo altaria? (es ist auf die donatistische Spaltung Bezug genommen).

[2]) Alle für das Gegenteil angerufenen älteren Quellen treffen nicht zu. Basil., Hom. 18 in Gordium n. 2: *κατεβάλλοντο μὲν οἶκοι προσευχῆς .. ἀνετρέπετο δὲ*

alten Brauche verblieben, darin, wie in vielen anderen Dingen, ihren konservativen Sinn bekundend.

Tragaltäre sind der alten Kirche unbekannt.

Altartücher (linteamina, pallia, ἄμφια, ἐνδυταί) zur Bedeckung der Platte oder auch zur Bekleidung des Altars sind seit dem vierten Jahrhundert bezeugt. Das schon angezogene Mosaik in S. Vitale (S. 118) zeigt den Altar bis zu den Stützenenden mit einem schweren Stoffe bekleidet; darüber liegt, ziemlich tief herunterfallend, ein von Fransen umsäumtes und mit einigen einfachen Stickereien versehenes Leinentuch. In S. Apollinare in Classe verhüllt dieses Leinentuch fast den ganzen Tisch; eine untere Bekleidung ist nicht sichtbar. Dagegen fehlt dem Altarbilde im orthodoxen Baptisterium eine Bekleidung überhaupt, ebenso dem Elfenbeinrelief der Sammlung Basilewsky. Es ist also eine Verschiedenheit anzunehmen. Wo der Rand der Platte und die Träger ornamentiert waren, kann höchstens die Tischfläche eine Bedeckung gehabt haben.

Der Stoff des Altartuches scheint vorwiegend Leinwand gewesen zu sein, welcher in besonderen Fällen durch Gold- und Silberfäden ein reicher Schmuck gegeben wurde.[1]) Gregor von Tours andererseits erwähnt ein seidenes Altartuch, und die Purpurdecke auf dem Altar der Hagia Sophia dürfte von demselben Stoffe gewesen sein.[2]) Figürliche Darstellungen haben nicht gefehlt, ja es sind gelegentlich unter Missbilligung der Kirche kostbare antike Zeuge mit Göttergeschichten benutzt.[3]) Es ist nicht immer deutlich, ob die Quellen in der Angabe des Stoffes die Altarbekleidung oder die Altardecke meinen.

In die Geschichte des Altars werden herkömmlich auch die altchristlichen Katakombengräber und zwar das Arkosolium und das eigens nach dieser Voraussetzung benannte sepolcro a mensa (vgl. unten S. 139) hineingezogen, indem man von der Annahme ausgeht, dass an den Anniversarien der Märtyrer oder auch anderer

θυσιαστήρια handelt es sich um eine Vielheit von Altären, weil um eine Vielheit der Kirchen. Ambros., Ep. XX ad Marcellin. c. 26 u. Paulin. Nol., Ep. XXXI ad Sever. c. 6 ist altaria blosse Pluralform. Erst Gregor. M. († 604) erwähnt in einem Briefe (lib. VI ep. XLIX) an den Bischof von Saintes in Gallien in einer Kirche 13 Altäre. Um diese Zeit treten auch andere derartige Zeugnisse hervor.

[1]) Optat., De schism. Donat. VI, c. 1: ipsa ligna linteamine cooperiri. Victor Vit., De persec. eccl. Afr. I, c. 12: rapaci manu cuncta depopulabantur atque de palliis altaris proh nefas camisias sibi et femoralia faciebant.

[2]) Greg. v. Tours, Hist. eccl. Franc. VII, 22: altarium . . pallio serico oppertum. Paul. Silent. v. 342 ff. Chrysost., Hom. 50 (al. 51), 3 in Matth. c. XIV, 23, 24.

[3]) Vgl. Barhebräus, Buch der Führungen: „Aus kostbaren Zeugen, auf welchen heidnische Göttergeschichten abgebildet sind, sollen keine Bekleidungen für den heiligen Tisch gemacht werden, und sind sie gemacht, so sollen sie zerrissen werden“ (Kayser in s. Ausg. d. Canones d. Jakob v. Ed., S. 36 f. Barhebräus referiert hier nur. Vgl. auch Johann. v. Tella, Kan. Entscheid. XVI).

Toten die Eucharistie an den Gräbern gefeiert sei. In der vorkonstantinischen Zeit gab es indes Abendmahlsfeier nur als Gemeindefeier in dem Gemeindehause. Später hat allerdings der Reliquienkultus die Eucharistie auch in die Märtyrerkapellen getragen, aber auch dann ist nirgends überliefert, dass jene beiden Grabformen irgendwie als Altäre gedient hätten. In allen Fällen, so dürfen wir nach unserer Kenntnis der Quellen annehmen, ist ein Altar aufgebaut worden, dessen Gestalt selbstverständlich die in der Kirche übliche war. Die einzige Konzession, die man gemacht hat, liegt in der Confessio vor, in der Verbindung von Altar und Grab, aber auch diese Verbindung ist eine derartige, dass der Altar seine Grundform behauptet.

Die älteste Notiz über die Feier der Märtyreranniversarien bietet das Martyrium Polycarpi, welches bald nach dem Tode Polykarps (155) abgefasst ist, c. 18, 3: *Ἔνθα* (nämlich an der Grabstätte) *ὡς δυνατὸν ἡμῖν συναγομένοις, ἐν ἀγαλλιάσει καὶ χαρᾷ παρέξει ὁ κύριος ἐπιτελεῖν τὴν τοῦ μαρτυρίου αὐτοῦ ἡμέραν γενέθλιον, εἴς τε τὴν τῶν προηθληκότων μνήμην καὶ τῶν μελλόντων ἄσκησίν τε καὶ ἑτοιμασίαν.* Der Inhalt der Feier, wie sie hier geschildert wird, schliesst die Eucharistie am Grabe aus. Dagegen wurde im Basilikagottesdienst bei der Abendmahlsfeier schon frühzeitig der Märtyrer gedacht (Cyprian. Epist. XXXIX: sacrificia pro eis semper, ut meministis, offerimus, quotiens martyrum passiones et dies anniversaria commemoratione celebramus. Schon vorher Tertull., De cor. c. 3).

Die Eucharistie erforderte zur Darreichung des Brotes eine Schüssel (lanx, patena), über deren Beschaffenheit nichts bekannt ist, und zur Verteilung des gesegneten Weins ein grösseres Trinkgefäss, Kelch (calix, *ποτήριον*)[1]), welchen die Diakonen zur Kommunion der Gemeinde zutrugen.[2]) Es lag in dem Zwecke dieses letzteren gegeben, dass er geräumig und praktisch war. Daher wählte die Kirche unter den zahllosen Formen, welche die Antike bot, den Kantharus aus, einen bauchigen Becher mit Doppelhenkel. Die ältesten zuverlässigen Abbildungen auf dem Melchisedekmosaik in S. Vitale (S. 118 Fig. 36) und in S. Apollinare in Classe bekunden dies.

Ebendahin weisen zahlreiche Reliefs des fünften und sechsten Jahrhunderts an Sarkophagen, Transennen, Lampen und sonst, die einen Kantharus zeigen, aus welchem Tauben trinken, oder aus dem ein Weinstock hervorwächst, oder über dem ein Kreuz oder ein Monogramm schwebt, mystische Andeutungen der Bestimmung dieses Gefässes.[3]) Doch war der Gebrauch des Kantharus nur vorherrschend, nicht ausschliesslich. Kleinere Gemeinden behalfen sich mit einfacheren Formen; auf einer Miniatur aus dem Ende des fünften Jahrhunderts lässt Christus die Jünger aus einer Schale trinken.[4])

[1]) *Ποτήριον ἅγιον, μυστικόν, πνευματικόν, σωτήριον, βασιλικόν, τὸ τῆς εὐλογίας ποτήριον* (vgl. 1. Kor. 9, 25); ähnliche Zusätze zu calix.

[2]) Greg. v. Tours, Hist. eccl. III, 10 liest man: sexaginta calices, quindecim patenas, viginti evangeliorum capsas detulit (scl. Childebert), omnia ex auro puro ac gemmis pretiosis ornata.

[3]) Die Tafeln zu Bd. IV bei Fleury. Dazu die anschauliche Zusammenstellung S. 51.

[4]) Codex Rossanensis Taf. 10 (ed. Gebhardt u. Harnack, Leipzig 1880).

Das Material war durch die Verhältnisse bestimmt. Thon, Glas, Zinn, Erz, Gold, Silber werden genannt.[1]) Auch fehlte einzelnen Exemplaren nicht der kostbare Schmuck edeler Steine. Ein solches Exemplar besass z. B. die Gemeinde zu Edessa im fünften Jahrhundert.[2]) Das zerbrechliche Material mag jedoch je länger desto mehr in Abnahme gekommen sein.

Exemplare aus altchristlicher Zeit sind nicht auf uns gekommen; wenigstens besteht hier keine Gewissheit. Die sogenannten Goldgläser gehören als solche nicht hierher; doch lässt sich nicht in Abrede stellen, dass sie vereinzelt bei der Eucharistie gebraucht wurden. Der römische Glaskelch mit dem Bilde des Guten Hirten, welchen Tertullian zum Gegenstande einer höhnischen Bemerkung macht,[3]) dürfte so zu verstehen sein.

Ausser dem Kelche erforderte die Abendmahlsfeier Mischkrüge, Krater (scyphi, amae), in welchen der durch die Kommunikanten dargebrachte Wein mit Wasser versetzt wurde. Wir wissen nichts über ihre Form, müssen aber annehmen, dass diese die der antiken Mischkrüge war.[4])

Die Berührung der heiligen Geräte war den Laien, ja auch den Subdiakonen verboten.[5])

Als altchristliche Exemplare werden besonders genannt: ein im 17. Jahrhundert im Coemeterium Ostrianum gefundener, im Christlichen Museum des Vatikans aufbewahrter Kantharus aus Glas von gefälliger Form der Cuppa und des Doppelgriffes, während der Fuss verhältnismässig klein ist (B. Cr. 1879 Taf. 4; Fleury Taf. 170). Doch lässt sich der eucharistische Gebrauch durch nichts beweisen. Es kann auch ein Tafelgefäss sein. Ferner ein in der Nähe von Trient gefundener, jetzt in der Parochialkirche zu Zarmon befindlicher Silberbecher ohne Henkel, in der Form dem bekannten Thassilokelch in Kremsmünster entsprechend (B. Cr. 1878, Taf. 12; Fleury Taf. 176). Nicht die ziemlich plumpe Gestaltung, sondern die an dem oberen Rande laufende Inschrift De donis Dei Ursus diaconus sancto Petro et sancto

---

[1]) Tertull., De pudic. c. 10; Hieron., Ep. 125 ad Rust.; Greg. M., Dial. I, 7 (vgl. auch Iren., Adv. haer. I, 13, 2). — Optat. Mil., De schism. Don. VI, 2 (hier kann nur an Metallkelche gedacht werden); Gesta purgationis Caecil. (danach besass die Kirche in Cirta im 4. Jahrh. zwei goldene und sechs silberne Becher); Ambros., De off. I, 28. Jak. v. Ed., Can. qu. 30: Glas und Zinn.

[2]) Conc. Chalced. bei Hefele, Konziliengesch. 2. Aufl. II, 483; Greg. M., Ep. IX.

[3]) Tertull., De pudic. c. 10: — pastor, quem in calice depingis; dazu c. 7: procedant ipsae picturae calicum vestrorum.

[4]) Die Darstellungen des himmlischen Mahles in den Katakomben können davon eine Vorstellung geben; vgl. Sch. K., S. 135 Fig. 36. G. 56, 1; 60, 2 vgl. 47, 1. Die vasa ministerii aurea et argentea, welche Victor Vit., Hist. pers. eccl. Afr. I c. 25, und das „goldene und silberne Gerät" und die „prächtigen Gefässe", welche Johann. v. Eph. V, 22 erwähnt, von zahlreichen anderen Äusserungen gleichen Inhaltes nicht zu reden, umfassen zweifelsohne auch die Krater. Vgl. ausserdem Duchesne, Le Liber Pontif. I, p. CXLIV.

[5]) Z. B. Concil. Laod. c. 21; Ephräm, Über das Priestertum c. 6 (S. 366 der Übersetzung von Zingerle, Kempten 1870).

Paulo optulit hat die Vermutung hervorgerufen, dass dieses Stück dem fünften oder sechsten Jahrhundert angehöre. — Von hohem Wert ist ein 1825 durch Zufall zu Gourdon bei Châlon-sur-Saône mit einem Schatze von byzantinischen Goldmünzen des fünften und sechsten Jahrhunderts entdecktes Gefäss von schöner, reicher Ausführung mit Goldschmuck und edelen Steinen (Fleury Taf. 184). Die Kleinheit — die Höhe beträgt nur 0,08 m und das Gewicht 105 g — scheint mir die Deutung als Abendmahlskelch absolut auszuschliessen. Auch die zugleich damit gefundene goldene lanx quadrata, ebenfalls reich ausgeführt (Fleury a. a. O.) und am inneren Boden mit einem breiten Kreuze versehen, kann aus demselben Grunde nicht als Patena gedient haben, sondern ist ein Prunkstück profanen Gebrauchs. Denn man darf nicht ausser Acht lassen, dass die Hostie damals noch nicht die Oblatenform hatte.

Eine schöne Kelchinschrift des fünften Jahrhunderts ist mitgeteilt von Le Blant, Inscript. I, 445:

Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro
Injecto aeternus, quem fudit vulnere Christus
Remigius reddit Domino suo vota sacerdos.

Zu vgl. Fleury Bd. IV, S. 45 ff. Hefele, Beiträge zur Kirchengesch., Archäol. u. Lit., Tübingen 1864, Bd. II, S. 322 ff.

2. Cathedra und Subsellien.

Während die Sakramentsfeier an und auf dem Altare sich vollzog, wurde die Homilie, ein anfänglicher Bestandteil des christlichen Kultus, von der bischöflichen Cathedra aus gesprochen. Diese Cathedra und die an dieselbe anschliessenden Subsellien waren die herkömmlichen auszeichnenden Plätze des Klerus und zwar in der Weise, dass jene dem Bischofe, diese den Presbytern dienten.[1] Die Cathedra (cathedra, *καθέδρα, θρόνος*)[2] lehnte sich in der Längenachse der Kirche an die Rundung der Apsis an und erhob sich auf einem Unterbau zu einer Höhe, welche sowohl der Würde des Episkopats entsprach, als auch dem praktischen Bedürfnisse einer Übersicht über die Versammlung genügte.[3] Denn der Bischof ist der Leiter des Kultus. Von der Form der Cathedra geben zahlreiche Abbildungen und einige auf uns gekommene Originale eine genügende Vorstellung. Ein auf mehreren Stufen sich erhebender Thron mit Rückwand und Seitenwandung scheint die gewöhnliche Form gewesen zu sein, neben

---

[1]) Const. Apost. II, 57: *κείσθω δὲ μέσος ὁ τοῦ ἐπισκόπου θρόνος, παρ' ἑκάτερα δὲ αὐτοῦ καθεζέσθω τὸ πρεσβυτέριον καὶ οἱ διάκονοι παριστάσθωσαν εὐσταλεῖς τῆς πλείονος ἐσθῆτος.* Aber schon in der ersten Hälfte des 2. Jahrh. lesen wir im „Hirten" des Hermas, Mand. XI, 1: *ἔδειξέ μοι ἐπὶ συμψελλίου καθημένους ἀνθρώπους καὶ ἕτερον ἄνθρωπον καθήμενον ἐπὶ καθέδραν.*

[2]) Beide Bezeichnungen im Neuen Testamente, das vielleicht für den kirchlichen Sprachgebrauch bestimmend gewesen ist; vgl. besonders Matth. 23, 2; 19, 28; Apok. 20, 4; 11, 16.

[3]) Stat. eccl. ant. c. 35: Ut episcopus in ecclesia et in consessu presbyterorum sublimior sedeat; intra domum vero collegam se presbyterorum esse cognoscat. Die litterarische Bezeugung ist häufig.

welcher aber auch kostbare Exemplare kunstvoller Ausführung anzunehmen sind, nach Analogie der antiken Thronsessel (Fig. 37). Ein Mosaik im orthodoxen Baptisterium in Ravenna zeigt uns einen gewöhnlichen Sessel mit runder Lehne, dagegen eine karthagische Lampe einen reich reliefierten Thron.[1]) Von grösster Einfachheit ist auch eine in den Katakomben von S. Gennaro in Neapel aus dem Tuff gehauene Cathedra und die ähnlich gestaltete in der Bronzelampe in Basilikaform der Sammlung Basilewsky (S. 62 Fig. 14),[2]) während der unten näher beschriebene Thron des Bischofs Maximianus in Ravenna ein Beispiel vornehmer Bischofsstühle ist. Ganz in antiker Form hält sich die mit Löwenkopf und -fuss profilierte Cathedra des Bischofs Hippolytus (drittes Jahrhundert).[3]) Seit dem vierten Jahrhundert eigneten sich die Bischöfe, nicht mehr befriedigt durch die übliche Einfachheit, kunstreiche antike Stühle an, deren eine Anzahl sich im Gebrauch bis zur Gegenwart erhalten hat.[4])

Als Material dürfte in älterer Zeit vorwiegend Holz verwendet sein, wie die Abbildungen nahe legen; später gewann Stein, insbesondere Marmor den Vorzug.[5]) Indes ist der eben erwähnte ravennatische Bischofsstuhl aus dem sechsten Jahrhundert noch aus Holz gearbeitet. Das monumentale Material erleichterte die Dekoration, die sich an die entsprechende Ornamentik des Altertums anschloss.

Die Bezeichnung c a t h e d r a v e l a t a bezw. ϑρόνος ἐστολισμένος und Abbildungen bezeugen die Gewohnheit, die Cathedra mit Stoffen zu drapieren.[6])

Die ziemlich zahlreichen Darstellungen des thronenden Christus auf Grabgemälden, Sarkophagen, Mosaiken und sonst dürfen im allgemeinen als Quellen verwendet werden, doch zeigt z. B. das Deckenmosaik im orthodoxen Baptisterium zu Ravenna, wie man den idealen Thron Christi und die Cathedra des Bischofs wohl unterschied. Ein eigentlicher Christusthron ist auch die Cathedra auf einem Sarkophag aus Tusculum (B. Cr. 1872, Taf. 6; F l e u r y, Taf. 147). Man darf also aus diesen Abbildungen nur die allgemeinen Züge entnehmen. Ganz ausser Betracht bleiben die sog. apostolischen Cathedrae in Rom, Venedig und anderswo; hier ruht alles auf dunkler Vermutung. Nicht minder die aus dem natürlichen Gestein gehauenen Sitze in den

---

[1]) Abb. z. B. G. 226. F l e u r y, Taf. 153.

[2]) F l e u r y, Taf. 153: das Innere der Hinterwand schmückt das Monogramm Christi. 5.—6. Jahrh. — F l e u r y ebend.: auf der Hinterwand erhebt sich ein Kreuz. Dekoration fehlt ganz.

[3]) F i c k e r, Die altchristl. Bildwerke im christl. Museum d. Lateran, Leipzig 1890, S. 166 ff. Die Form vor der Restauration G. 430.

[4]) Beispiele: S. Maria in Cosmedin, S. Stefano Rotondo, S. Pietro in Vincoli, S. Gregorio (Rom), S. Apollinare nuovo in Ravenna.

[5]) Gesta purg. Felic. (op. Opt. ed. Dupin, S. 164). A t h a n., Historia Arian. ad Mon. c. 56.

[6]) P o n t i u s, Vita Cypr. c. 16; R o l l e r, Catac., Taf. 63; F l e u r y, Taf. 157; Mosaik im orthodoxen Baptisterium in Ravenna (G. 226) u. s. w.

Katakomben, welche vielmehr bei der Familientotenfeier den Ehrenpersonen des Hauses dienten (vgl. Sch. Kat., S. 84). Unsere besten Quellen sind ausser den schon angeführten einige frühmittelalterliche Exemplare in Grado (9. Jahrhundert, Fig. 37), Parenzo (7.—9. Jahrhundert), Visciano (10. Jahrhundert). Dazu Miniaturen (vgl. Fleury a. a. O. die Tafeln).

Die Cathedra des Maximianus (gest. c. 556) im Dom zu Ravenna zählt zu den wertvollsten Kunstarbeiten des christlichen Altertums. Der Aufbau ist einfach, aber durch seine Natürlichkeit wirkungsvoll. Der eigentliche Körper besteht aus Holz, und dieses bedecken Elfenbeinreliefs, die leider nicht mehr vollständig erhalten sind.[1]) Auf der Vorderwand treten vor das Auge in der Mitte Johannes der Täufer, zu beiden Seiten von zwei Evangelisten begleitet, sämtlich kräftige Gestalten, in etwas gezwungener Haltung, aber individuell und ganz noch im Geiste der antikchristlichen Kunst behandelt. Unter den Figuren läuft ein breiter Streifen mit echt antiken Ornamenten, die man als unmittelbare Kopien bezeichnen möchte. Dasselbe gilt von der Dekoration des Vorderrandes der Seitenwangen. Den unteren Streifen entsprechend, schliesst ein oberer die Hauptdarstellung ab. Tiere mancherlei Art, die in Weinranken spielen oder an Weinbeeren fressen, sind hier überall das Motiv.

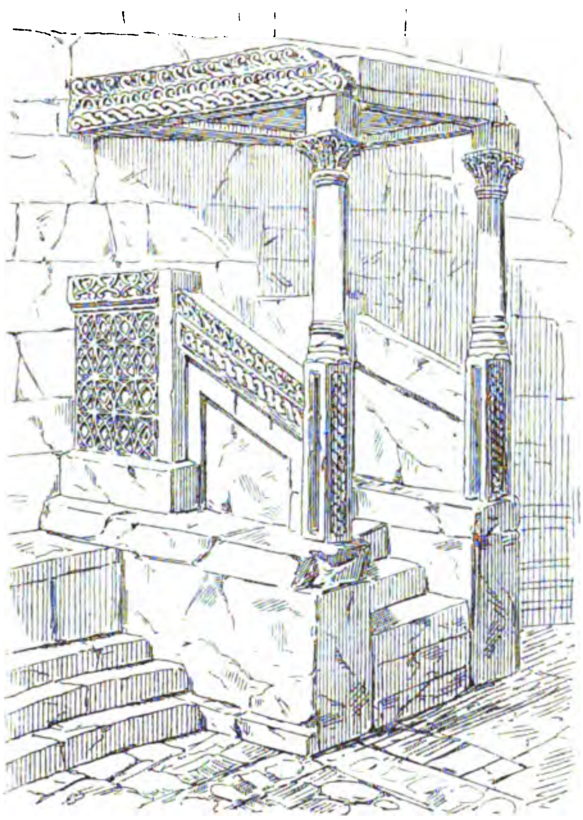


Fig. 37. Cathedra und Subsellien in Grado.

Die Innenwand der Rücklehne, durch Streifen von demselben dekorativen Charakter in acht Felder geteilt, war mit Reliefdarstellungen aus dem Leben Jesu bedeckt, deren Mehrzahl jetzt fehlt. Die Aussenwand setzte offenbar, soweit sich aus den Resten urteilen lässt, die neutestamentliche Erzählung fort. Dagegen führen die Aussenwände der Lehne die Geschichte Josephs vor.

[1]) Ein Teil ist überhaupt verschwunden, ein Teil anderswohin verschlagen.

Es scheint, dass die Reliefs nicht von derselben Hand gearbeitet wurden. Der stilistische Unterschied tritt zuweilen recht scharf hervor. Doch ist ihnen gleichmässig eigen eine grosse Frische der Auffassung und eine scharfe Charakteristik. An künstlerischem Wert stehen sie indes den sie umschliessenden Ornamenten nach.

Schwerlich ist diese Cathedra einzig in ihrer Art gewesen, wenn wir auch entsprechende Exemplare nicht nachweisen können.[1])

Die Subsellien begleiteten in der Biegung der Apsis entweder in einer Reihe oder stufenweise in mehreren links und rechts den Thron des Bischofs (Fig. 37). Sie lagen unter der Höhe desselben (*θρόνοι οἱ δεύτεροι*), entsprechend dem Verhältnisse der Subordination der Presbyter unter den Bischof; daher werden jene gerade einmal *οἱ ἐκ τοῦ δευτέρου θρόνου* genannt.[2])

Über das für die Gemeinde bestimmte Gestühl ist uns nichts überliefert. Die Sitte, bei welchen Akten des Kultus zu stehen sei, bei welchen nicht, war verschieden. In der nordafrikanischen Kirche z. B. wurde die Predigt stehend angehört, dagegen in Italien vielfach sitzend (August., Sermo CCCLV, 2: ego sedens loquor, vos stando laboratis. Für Gallien ist zu verweisen auf Sidon. Apoll., Carm. XVI ad Faust. v. 124. August., De catech. rud. c. 13 in Beziehung auf quaedam ecclesiae transmarinae, woselbst nicht nur der Vortragende sitzt: sed ipsi etiam populo sedilia subjacent). Als eine allgemeine Gewohnheit bezeugt letzteres Justin. M., Apol. I, 67; doch später ist man im Osten, wie es scheint, in der Mehrzahl der Kirchen überhaupt davon abgekommen.

3. Ambon (*ἄμβων, βῆμα, πύργος*, pulpitum, suggestus).

Die Sitte der Schriftverlesung kam aus der Synagoge in die junge Kirche und wurde ein fester Bestandteil des christlichen Kultus. Presbyter, Diakonen, in grösseren Verhältnissen Lektoren führten sie aus. Wie die Predigt von erhöhtem Ort aus stattfand, so auch aus denselben praktischen Rücksichten dieser Akt. Solange die Kirchengebäude sich in kleineren Verhältnissen hielten, genügte ein niedriger Aufbau, wie ihn die antiken Rhetoren und Anwälte bei ihren Vorträgen hatten. Die geräumigen Basiliken des vierten und der folgenden Jahrhunderte forderten indes eine grössere Höhe, wofür der Ambon der Hagia Sophia das klassische Beispiel ist.

Über die Form teilen die litterarischen Quellen, mit einer Ausnahme, nur mit, dass, was selbstverständlich, die eigentliche Plattform durch Stufen erreicht wurde.[3]) Dieses allgemeine Bild vervoll-

---

[1]) Photographien von Ricci n. 162 ff. G. 415—422.

[2]) Euseb., H. E. X, 5, 21.

[3]) Dahin weisen die Bezeichnungen *ἄμβων* und *βῆμα*, beide von *ἀναβαίνειν*. Cyprian., Ep. XXXIX, 4: quid aliud quam super pulpitum, id est super tribunal ecclesiae opportebat imponi, ut loci altioris celsitate subnixus et plebi universae pro honoris sui claritate conspicuus legat praecepta et evangelium Domini. Die Bezeichnung pulpitum auch Ep. XXXVIII, 2. Const.

ständigen die erhaltenen Denkmäler. Als Grundform ergiebt sich daraus ein auf einem Kreis oder einer Ellipse oder einem Polygon konstruierter Autbau mit hoher Einfassung, an welchen rechts und links wie Flügel ein Stufenaufgang mit geschlossener Brüstung sich anlehnte. Die Plattform ruht bald auf einem massiven Unterbau, bald auf Säulen. Zuweilen diente auch nur eine Treppe als Aufstieg und Abstieg; sie lag dann naturgemäss an der Hinterseite des Ambon.

Die nach aussen gewendeten Flächen des Baues sind mannigfach dekoriert. In Hagia Sophia in Thessalonich (Fig 38) sind dazu Arkaden mit Muscheln benutzt. Ein anderer Marmorambon ebendaselbst, dessen eine Hälfte jetzt am Eingange von Hagios Georgios, die andere im Hofe von Hagios Panteleïmon sich befindet, darf als das vollendetste erhaltene Exemplar in künstlerischer Beziehung gelten. Hier stehen in den tief eingeschnittenen sieben Arkaden Figuren: Magier, Hirten, Maria mit dem Jesusknaben. Fliegende Adler füllen die Felder zwischen den Arkadenbogen, darüber zieht sich ein Band mit Weinranken, und über diesem springt ein Wulst mit Blattwerk hervor, der seinerseits einem Auflager mit Akanthusornament als Stütze dient. Der Umfang des Ambon, der leider sehr verstümmelt ist, beträgt 4—4,15 Meter. Die Skulptur entbehrt nicht der Feinheit, besonders wirken im Ornament noch kräftige antike Einflüsse nach, doch darf die Entstehung kaum über das sechste Jahrhundert zurückgeschoben werden.[1])



Fig. 38. Ambon in Hagia Sophia in Thessalonich.

Apost. II, 57: *μέσος δὲ ἀναγνώστης ἐφ' ὑψηλοῦ τινος ἀναγινωσκέτω τὰ* u. s. w. Die Quellenaussagen sind, abgesehen von Paulus Silentiarius und Gregor von Tours, worüber weiter unten, äusserst dürftig.

[1]) Thessalonich besitzt ausser den beiden angeführten Ambonen noch einen dritten altchristlichen im Chor von Hagios Minas. Sämtliche drei Monumente sah ich i. J. 1892. Über den Ambon in Georgios-Panteleïmon vgl. Duchesne et Bayet, Mémoire sur une mission au mont Athos, Paris 1876,

Mehrere grössere und kleinere Stücke altchristlicher Ambonen des sechsten Jahrhunderts besitzt Ravenna, darunter Überbleibsel des von Agnellus (gest. 568) errichteten. Die Brüstung desselben zeigt in kleinen Feldern in Wiederholung verschiedene Tierfiguren — Lamm, Pfau, Hirsch, Taube, Ente, Fisch — eine Dekoration, die an den ravennatischen Ambonen auch sonst verwertet ist. Dagegen erinnert das Exemplar in S. Apollinare nuovo[1]) an den Ambon in Hagia Sophia zu Thessalonich.

Berühmt durch Aufbau und Schönheit war der Ambon der Hagia Sophia in Konstantinopel, welchen der Silentiarier Paulus in schwungvoller Poesie als ein Wunderwerk schildert.[2])

Seinen ordnungsmässigen Standort hatte der Ambon an den Chorschranken nach dem nördlichen oder südlichen Seitenschiffe hin. Doch war der Platz schwerlich überall genau derselbe. Näheres ist darüber nicht bekannt, ebensowenig über das vorwiegend gebrauchte Material. In kleinen Kirchen hat selbstverständlich das Holzpult vorgeherrscht. Ausser zur Schriftverlesung wurde der Ambon zu kirchlichen Mitteilungen anderer Art benutzt z. B. zur Proklamation bischöflicher Erlasse. Vom fünften Jahrhundert an diente er häufiger auch als Predigtort, besonders und naturgemäss in grossen Basiliken, wo die Stimme des Bischofs von der Cathedra aus die Gemeinde nicht in genügender Kraft erreichte.[3])

4. Beleuchtung.

Der Hauptgottesdienst der alten Kirche in der Friedensperiode war Taggottesdienst. Aber daneben stellten sich schon früh als Nebengottesdienste, vorzüglich als Einleitung der grossen Feste, abendliche und nächtliche Feiern. Damit war die Notwendigkeit künstlicher Beleuchtung gegeben.

Diese Beleuchtung wurde mit denselben Mitteln hergestellt, deren man damals zur Erhellung grösserer Räume sich bediente.

S. 249 ff. Doch sind die Photographien unzureichend, wie auch die Abbild. bei Fleury Bd. III, Taf. 170; G. 426, 1.

[1]) Fleury Taf. 172—177. Dazu Bd. III. G. 410. Cattaneo, L'architettura S. 19.

[2]) Paul. Silent. II, 50 ff. Gregor v. Tours beschreibt, was hier noch erwähnt sei, De gloria Martyr. c. 93 den Ambon der Kirche zu Karthago ganz entsprechend dem Ausweis der Monumente: . . ex uno lapide marmoris totus sculptus adseritur (scl. analogius), id est mensa desuper, ad quam per quattuor gradus ascenditur; cancelli in circuitu, subter colomnae, quia et pulpitum habet, sub quo octo personae recipere possunt. (Restaurierung bei Fleury S. 17.)

[3]) Beispiele aus dem 4. Jahrh. bieten Basilius d. Gr. (Acta S. Ephraemi c. 25. Op. ed. Romae 1743, I) und Chrysostomus (Sokrat., H. E. VI, 5), also zwei hervorragende Prediger.

Der Standleuchter (candelabrum) mit Kerze[1]) und die hängende Lampe (lychnus, λύχνος), und zwar diese in verschiedener Ausbildung sind durch Abbildungen bezeugt. Der Lychnus hatte entweder die Gestalt einer Schale oder eines Trichters,[2]) in welchem Falle der Docht in dem mit Öl gefüllten Gefässe lag — ähnlich unseren Nachtlichtern — oder er war als sogenannte corona gebildet, als ein breiter Metallreif, von welchem Stäbe radienförmig ausgingen, welche kleine Ölgefässe trugen. Für diese Stäbe scheint die Delphinform beliebt gewesen zu sein.[3]) Es ist aber anzunehmen, dass die Schwebelampe auch noch andere Formen gefunden hat; die eigenartige nordafrikanische Lampe in Gestalt einer Basilika[4]) giebt nach dieser Richtung hin einen Fingerzeig.

Kleinere Kirchen mussten sich mit bescheidenen Mitteln behelfen, grössere legten auf wirkungsvolle Illumination Wert. Die erste Stelle dürfte in dieser Hinsicht die Hagia Sophia eingenommen haben. Das Entzücken des Dichters[5]) über den zauberischen Lichtreflex des goldenen Hauptleuchters und seiner zahllosen Gehilfen in dem reichgegliederten, mit farbenschimmernden Mosaiken und ausgesuchter Marmortäfelung geschmückten Prachtbau lässt sich verstehen.

Einen lehrreichen Einblick in den Inventarbesitz einer Landkirche gewährt die Schenkungsurkunde des Flavius Valila in Rom vom Jahre 471, die sogen. Charta Cornutiana. Dieselbe galt einer Landkirche bei Tivoli. Im ersten Teile werden die Liegenschaften aufgeführt, im zweiten kirchliche Geräte aus Edelmetall, nämlich folgendermassen: Impendo argenti quoque ad ornatum ejusdem ecclesiae vel celebritatem suprascripti mysterii sacrosancti, in his scilicet speciebus, id est patenam argenteam, calicem argenteum majorem I, calices argenteos minores II, urceum argenteum I,[6]) amulam oblatoriam,[7]) colum (Sieb), thimiamaterium, farum cantarum argenteum cum catenis et delfinis XVIII,[8]) coronas argenteas IIII cum catenulis suis, stantarea (Standleuchter) argentea et in confessione ostia argentea II cum clavi sua;[9]) quae omnes species adpensatae habent ad stateram urbicam argenti pondo [libras] quinquaginta quatuor, uncias septem;[10]) faros aereos duo, habentes delfinos octonos

---

[1]) Z. B. G. 480, 9 (vgl. 480, 8); 337; 102, 2; 101, 1.

[2]) G. 212; 265, 1; 434, 1.

[3]) Rekonstruktionen bei Fleury Taf. 188. 189; dazu S. 5 ff. So erklärt sich der im Liber Pontif. häufige Ausdruck corona cum delphinis; vgl. auch unten die Charta Cornutiana.

[4]) Oben S. 62 Fig. 14.

[5]) Paulus Silent. v. 467 ff. (885 ff.). Dazu Paulinus Nol., Cathem. V de novo lum. v. 13 ff.

[6]) Urceus, wahrscheinlich der Krug, welcher das zur Mischung gebrauchte Wasser enthielt.

[7]) Amula im Unterschiede von ama, dem grossen Sammelgefäss des Abendmahlsweines, ist der kleine Becher, in welchem die Gläubigen den Wein darbrachten.

[8]) Silberne Radleuchter mit Ketten und 18 Delphinarmen.

[9]) Silberne Thürchen für das Altargrab samt Schlüssel. Vgl. oben S. 119 f.

[10]) „Alle diese Gegenstände belaufen sich nach Ausweis der städtischen Wage auf 54 Pfund 7 Unzen Silber."

et per hermoras cantaros aereos majores sex, minores XII, et lilia aerea II et statarea aerea II.

Der dritte Teil führt Stoffe (Tücher, Vorhänge u. s. w.) auf, darunter palleum olosiricum, agnafum (ungewalkt), auroclavum I, palleum lineum aquitanicum, verschiedene vela — vela olosirica alba auroclava ortopluma II, vela linea auroclava u. s. w. Mehrmals wird ihre Verwertung ausdrücklich angegeben: ante regias basilicae, ante consistorium, in pronao, intra basilica pro porticia, ante secretarium. Endlich Item codices: evangelia IIII, apostolorum, psalterium et comitem (Bruzza, Regesto della chiesa di Tivoli S. 15 ff. und besonders Duchesne, Le Liber Pontificalis I p. CXLVI ff.). Auch der Liber Pontificalis giebt mancherlei Auskunft über solchen kirchlichen Besitz, doch nur in Einzelheiten. Die vielfachen Übereinstimmungen zwischen diesem Werke und der Charta Cornutiana könnten übrigens den Verdacht erwecken, dass letztere nicht in ihrer Integrität, sondern mit Einschiebseln, die ihren Inhalt aus dem späteren Bestande des Inventars genommen haben, auf uns gekommen sei. Der Text findet sich in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, welche vordem im Besitz der Kirche zu Tivoli war, jetzt aber in der Vaticana sich befindet.

Im Liber Pontificalis werden in ziemlich fester Wiederholung von kirchlichen Geräten genannt: scyphi, calices ministeriales, amae, patenae, thymiamateria, Leuchter verschiedener Gattung, mehrfach auch Altäre von kostbarem Metall. Diese Angaben sind, besonders soweit sie die ältere Zeit betreffen, mit Vorsicht aufzunehmen.

In der Vita S. Melaniae jun. I c. 21 (Acta Bolland. 1889) werden als Geschenke an die Kirche zu Thagaste angeführt: vela auro vel margaritis ornata et discos aureos vel argenteos. Die Eigentumssicherung bemühte sich das Gesetz festzustellen, Cod. Just. I, 2, 21 (a. 529): .. nemini licere, sacratissima et arcana vasa vel vestem vel ceteraque donaria, quae ad divinam religionem necessaria sunt, .. vel ad venditionem vel hypothecam vel pignus trahere.

§ 13.

Die sepulkrale Architektur.

G. B. de Rossi, Roma sotterranea cristiana I—III (1864. 1867. 1877); Bullettino di archeol. cristiana. — F. X. Kraus, Roma sotterranea. 2. Auflage, Freiburg 1879. V. Schultze, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten, Leipzig 1882 (daselbst S. 3 ff., die ältere und neuere Litteratur). M. Armellini, Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia, Roma 1893.

1. Die religiösen und kirchlichen Voraussetzungen.

Die Sorge für die Toten, von Griechen und Römern als „Wohlthun" (*καλῶς ποιεῖν*, benefacere) bezeichnet,[1]) hat fast allen Völkern als eine heilige religiöse Verpflichtung gegolten, die in wechselnden Formen sich auswirkte. Die christlichen Gemeinden standen selbstverständlich in diesem umfassenden Consensus. Ja, wie sie ihren natürlichen Boden und ihre Herkunft in der Antike hatten, so schlossen sich in dieser Sitte und in den dieselbe tragenden Anschauungen

[1]) Von den Christen übernommen B. Cr. 1873 S. 133 f.; 1877 S. 86 ff.; C. I. G. IV, 9704 u. sonst.

antike und christliche Ideen zusammen. Dorthin weisen die Beurteilung des Grabes als des „ewigen Hauses" des Toten,[1]) die Ausstattung desselben mit mancherlei Gegenständen, die ängstliche Fürsorge um Gewinnung einer Grabstätte;[2]) auch die privaten und die kirchlichen Totenfeiern mit Rosen- und Veilchenstreuen und Beleuchtung des Grabes haben im Altertum ihre Vorläufer.[3]) In schroffster Weise tritt zuweilen der Paganismus hervor, so im Trankopfer (profusio), dem Toten gespendet, und in den Totenmahlen.[4]) Doch standen korrigierend oder zurückdrängend christliche Gedanken den Ausschreitungen gegenüber. Darin war der Glaube an die Auferstehung des Leibes das stärkste Moment; und indem der Auferstehungsleib in engere oder weitere Beziehung zu dem bestatteten Leibe gesetzt, in den Massen vielleicht sogar damit identifiziert wurde,[5]) so erwuchs daraus die Besorgnis vor einer Zerstörung des Leibes. Die Pietät verlangte, ihn sicher zu betten. Staat, Gemeinden und Private bedrohten den Grabzerstörer.[6]) Als zuverlässigste Bestattungsform empfahl sich dieser Anschauung die Beisetzung in unterirdischen Galerien, und diesen Weg hat daher das christliche Altertum mit Vorliebe betreten.

Ein starkes Einheitsband umschloss die Gemeinden und die einzelnen. Seine Frucht war die gemeinsame Grabstätte. Die

[1]) Domus aeterna, aeternalis, οἶκος αἰώνιος oft auf späteren christlichen Inschriften.

[2]) Die epigraphischen Formeln: se vivo fecit, se vivis fecerunt. Eine römische Inschrift (Boldetti, Osserv S. 52): Fortunatus se vivo sibi fecit, ut cum quieverit in pacem, in Christo (bezeichnet durch das Monogramm) locum paratum ha(beat).

[3]) Prudent., Cath. X, 169 ff.: Nos tecta fovebimus ossa — Violis et fronde frequenti — Titulumque et frigida saxa — Liquido spargemus odore. Hieron., Ep. LXVI ad Pammach. de obitu ux. c. 5; Ep. LIII ad Ripar. Presb.

[4]) Die Quellen Sch. K. S. 54, Anm. 15; S. 51 f. Die S. 54 Anm. 16 angezogene pseudocyprianische Schrift De duplici martyrio ist durch Lezius jüngst als eine Fälschung des Erasmus erwiesen, kann daher nicht mehr in Betracht kommen (Neue Jahrb. für deutsche Theologie 1895 IV, 1 u. 2).

[5]) Tertullian kann als Vertreter dieser derb realistischen Auffassung angesehen werden (De resurrectione carnis). Sein Urteil a. a. O. c. 63: „resurget igitur caro et quidem omnis et quidem ipsa et quidem integra" will in voller Wörtlichkeit genommen sein. Auf der anderen Seite stehen die Alexandriner, namentlich Origenes (vgl. Contra Cels. V, 23 f.; VIII, 49 f.; de princ. II, 10); dazu Euseb., H. E. V, 1, 63; Min. Felix, Oct. c. 34, 10. August., De civ. D. I, 12 citiert das Dichterwort: Caelo tegitur, qui non habet urnam. Die volkstümliche Anschauung kommt ohne Zweifel bei Tertullian zum Ausdruck.

[6]) Meine Dissertation De christ. veterum rebus sepulcr., Gotha 1879, S. 29 ff. Münz, Anatheme u. Verwünschungen auf altchristl. Monumenten (Annal. d. Ver. f. nassauische Altertumskunde XIV, H. 2). Zur staatlichen Gesetzgebung Guther, De jure manium, Lipsiae 1671. Wenn im J. 501 gelegentlich einer furchtbaren Seuche in Edessa die Gräber in der Stadt und in deren Umgebung aufgerissen wurden, um neue Leichen aufzunehmen (Chronik d. Josua Stylites c. 44 in d. Abhandl. für d. Kunde d. Morgenlandes Bd. VI), so war es die drückendste Not, welche dazu zwang.

Gemeinde der Toten sollte in dieser Hinsicht das Abbild der Gemeinde der Lebenden sein. So entstanden die grossen Friedhöfe, wo die Gemeinschaft des Lebens sich fortsetzte, und der der Antike eigene Partikularismus der Stände auch hier überwunden wurde. Einzelgräber und Gruppengräber blieben Ausnahmen.

Von tiefer Wirkung auf die sepulkrale Architektur wurde seit dem vierten Jahrhundert der Märtyrerkultus, und zwar vor allem dadurch, dass er antike Formen und Gepflogenheiten in breitem Strome einführte. Die antike Frömmigkeit knüpfte an das Grab den Manenkult wie den Heroenkult; jener bezog sich auf gewöhnliche Tote, dieser auf halbgöttliche Personen, die Heroen. Der Heroenkult[1]) war in der Regel lokal beschränkt im Unterschied von dem weitreichenden Götterkult, aber in seiner örtlichen Beschränktheit auf griechischem Gebiete sehr entwickelt. „Man könnte, ohne viel zu übertreiben, sagen, dass jede Landschaft in Griechenland neben der menschlichen Einwohnerschaft auch eine nicht unbeträchtliche Bevölkerung von Heroen hatte." Neben dem eigentlichen Namen *ἥρως* bezeichneten *θεός, σωτήρ* u. a. seine hohe Stellung und Macht. Nur ungern und ausnahmsweise schloss sich der Kult an ein Kenotaphium an; erstrebt wurde immer das wirkliche Grab mit dem Leichnam. Daher haben auch Überführungen von Reliquien stattgefunden.

Es bedarf nur eines allgemeinen Wissens der Märtyrerverehrung im vierten und fünften Jahrhundert, um die Parallele im grossen und in Einzelheiten zu entdecken. Bis ins kleinste hinein geht oft die Übereinstimmung.[2]) Sie bestimmt auch die christliche sepulkrale Architektur. Das einfachste Monument des Heros waren Denkstein und Altar über dem Grabe. Die höhere Stufe ist durch das eigentliche *ἡρῷον*, eine wirkliche Kapelle, bezeichnet, deren Disposition in der Regel central gewesen zu sein scheint. Dieses Heroon ist scharf vom Tempel unterschieden, doch gab es Tempel, mit denen ein Heroon oder ein Herosgrab sich verband.

Genau dieselbe Gruppierung beobachten wir auf christlichem Boden, nur dass der eigentümlich christliche Gedanke der religiösen Gemeinde eingreift. In Nordafrika beispielsweise sind zahlreiche memoriae martyrum jüngst bekannt geworden, die der ersten und der zweiten Klasse angehörten.[3]) In unübersehbarer Zahl sind Mär-

[1]) F. Deneken, „Heros" in Roscher, Lex. d. griech.-röm. Myth. I, 2; Rohde, Psyche. Seelenkult u. Unsterblichkeitsglaube, Freiburg 1864, bes. S. 137 ff.

[2]) Meine Gesch. d. Unterg. d. griech.-röm. Heident. II, 348 ff. Nur hätte ich dort noch enger an den Heroenkult anknüpfen können. Das Material ist äusserst umfangreich und lässt sich leicht vermehren.

[3]) Abgesehen von auf uns gekommenen

tyrerkapellen litterarisch überliefert. Sie gingen durch die ganze Christenheit.[1])

Neu ist, wie oben angedeutet und später näher auszuführen ist, dass das Grab in ein gottesdienstliches Gemeindehaus hineingenommen wurde, wodurch die Cömeterialbasiliken entstehen, aber doch nicht ganz ohne Vorgeschichte.

Die Kirche hat den aus volkstümlichem Glauben und Handeln ihr entgegentretenden Märtyrerkultus in ihre Hand genommen und organisiert. Dadurch ist er in engere Beziehung zum kirchlichen Kultus gekommen und in seinen Auswüchsen beschnitten worden.

2. Die Katakomben.

Die alte Kirche wies ausnahmslos die im Altertume weitverbreitete, aber nicht ausschliessliche Sitte der Totenverbrennung ab und übte die aus dem Judentume übernommene Beerdigung. Auch darin entfernte sie sich von der Anschauung und Gepflogenheit der nichtchristlichen Welt, dass sie an Stelle des Einzelgrabes oder des Familiengrabes die Gemeindegrabstätte setzte, bestimmt durch die von dem Christentume gesetzte, auch über den Tod hinaus dauernde feste brüderliche Gemeinschaft. Die Form, in welcher diese beiden Momente zur Geltung kamen, ist regelrecht der aus unterirdischen Galerien und Kammern bestehende Gemeindefriedhof (*κοιμητήριον*, coemeterium, area, crypta)[2]), dessen Anlage bei mancherlei Abweichungen überall dieselben Grundzüge trägt. Die wertvollsten und zahlreichsten Beispiele bietet Rom, dann Neapel und Syrakus; im Orient die Insel Melos.

---

monumentalen Bezeugungen liefert den schlagendsten Beweis für das Vorhandensein von memoriae in einfachster Form c. 83 des Codex eccl. afric.: Item placuit, ut altaria, quae passim per agros et per vias tanquam memoriae martyrum constituuntur, in quibus nullum corpus aut reliquiae martyrum conditae probantur, ab episcopis . . si fieri potest, evertantur. Diese memoriae waren, wie antike Heroa z. T. per somnia et per inanes quasi revelationes hervorgerufen. So befinden wir uns ganz auf antikem Boden.

[1]) Es genüge das Zeugnis des Kaisers Julian in seiner Streitschrift gegen die Christen (Juliani imper. librorum contra Christ. ed. K. J. Neumann, Lipsiae 1880, S. 225, 10): *πάντα ἐπληρώσατε τάφων καὶ μνημάτων, καίτοι οὐκ εἴρηται παρ' ὑμῖν οὐδαμοῦ τοῖς τάφοις προσκαλινδεῖσθαι καὶ περιέπειν αὐτούς.*

[2]) Auf thrakischen Inschriften der bezeichnende Name *λατόμιον* (Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich VIII, 223 ff.). Erst in nachkonstantinischer Zeit tritt die Bezeichnung catacumba hervor und zwar an das Cömeterium des heiligen Sebastianus an der Via Appia gebunden (coemeterium ad catacumbas); sie ist wahrscheinlich topographischen Inhaltes, wie auch der nahe gelegene Cirkus des Maxentius circus ad catacumbas, d. i. cata (*κατά*) cumbas „an der Niederung" heisst. Hernach generalisierte sich das Wort auf die unterirdischen Cömeterien überhaupt. (Näheres Sch. K., S. 39 f.)

Die Beschaffenheit des Terrains musste diese Grabbauten von vornherein in zwei Gruppen scheiden. Wo nämlich für die Anlage ein Hügelrücken, ein Bergabhang oder irgend eine Bodenerhöhung zur Verfügung stand, konnten die Galerien durch direkten Einschnitt hergestellt werden, z. B. in Neapel, Syrakus, Kyrene. Eine ebene Fläche dagegen legte den Zwang auf, vermittels einer Treppe erst zu einer gewissen Tiefe hinunterzusteigen und dann vom Fusse dieser Treppe aus den Raum auszuhöhlen, wie u. a. in Rom sich beobachten lässt.[1])

Weniger bedeutete der Unterschied des Materials. Bröckeliches Erdreich legte Einschränkung auf, festes erlaubte eine freie Bewegung. So konnten im Kalkstein der syrakusanischen Katakombe S. Giovanni umfangreiche Rundsäle entstehen, mit welchen sich die grössten Räume der römischen Katakomben nicht im entferntesten vergleichen lassen; denn hier gebot der körnige Tuff (tufa granulare) Vorsicht. Der feste Steintuff von S. Gennaro dei Poveri in Neapel wiederum gestattete ein grosses Mass von Freiheit.

Abgesehen war es in der Herstellung dieser Bauten auf Gewinnung senkrechter Wandflächen, in welche die Gräber und Grabkammern eingeschnitten werden konnten. Dazu bot sich die Galerie als das Nächstliegende. Die Breite dieser Galerien (cuniculi) bewegt sich in Rom zwischen 0,80 und 1 Meter, in Neapel dagegen zwischen 3 und 10 Meter. Mittlere Masse treffen wir in Syrakus. Die niedrigste Höhe geht etwas über Manneshöhe, die Decke ist flach oder leicht gewölbt. Luft und spärliches Licht empfingen die Höhlungen durch cylindrische oder quadratische Schachte (luminaria), welche, oft durch mehrere Stockwerke hindurch, eine Verbindung mit dem Freien herstellten, auch wohl als abkürzender Einstieg dienten. An die Galerien lehnen sich, doch verhältnismässig nicht häufig, kleine Kammern (cubicula), Familiengrabstätten, welche durch eine in den Gang mündende Thür abgeschlossen werden konnten (Fig. 39). Dass dieselben aber zuweilen eine öffentliche kirchliche Bestimmung hatten, nämlich als Ruhestätten der Gemeindeleiter, bezeugt die sogenannte Papstkrypta in S. Callisto in Rom, in welcher eine Anzahl römischer Bischöfe des dritten Jahrhunderts bestattet ist.[2]) Andere wiederum

---

[1]) Mich. Stef. de Rossi, Quale metodo tecnico adoperarono i fossori u. s. w. (de Rossi, R. S. III. Appendice 700—706).

[2]) R. S. II, 20 ff. Die Kammer misst 4,50 m Tiefe und 3,50 m Breite und umschloss die Gräber der Bischöfe Urbanus (222—230), Anteros (235—236), Fabianus (236—250), Lucius (253—254), Eutychianus (275—283), wahrscheinlich auch Xystus' II. (257—258). Tief eingreifende Restaurationen fanden bereits durch Damasus (gest. 384) statt.

dienten, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch in erster Linie zur Vollziehung der religiösen und kirchlichen Handlungen, welche die Pietät gegen die Entschlafenen schon früh zu einer festen Sitte machte. Diese Räume lagen bald in der Anlage (Syrakus), bald am Eingange (Neapel, S. Domitilla in Rom).

Die in die Wandflächen in mehreren Reihen übereinander eingeschnittenen Gräber (sepulcrum, locus, *τόπος*) sind zumeist sogenannte Loculi von der Form eines einfachen Oblongum in der Grösse des Toten, seltener sogenannte arcosolia, welche nicht nur durch



Fig. 39. Cubiculum in S. Callisto (Rom).

den überspannenden Bogen, sondern auch durch die dem modernen Sarge entsprechende Höhlung sich von jenen unterscheiden (Fig. 40).

Der Loculus kann im allgemeinen als die gewöhnliche, das Arkosolium als die vornehme Grabform bezeichnet werden. Jener ist in seiner Erscheinung konstant, dieses darum beweglich, weil der Bogen steiler oder flacher sein konnte. Aus einer Verbindung beider ist das sogenannte Altargrab, ein Loculus mit Arkosolhöhlung, entstanden.[1])

[1]) Dieses sogen. sepolcro a mensa ist äusserst selten und bisher nur in Rom und Syrakus nachgewiesen. Der irreleitende Name ruht auf der irrigen Annahme, dass dieses Grab bei der Feier des Abendmahls in den Katakomben als Altar gedient habe.

Raummangel gab vereinzelt Veranlassung, auch in den Fussboden Gräber einzuschneiden oder die Arkosolrückwand zu durchbrechen oder zu vertiefen.

Der Verschluss wurde durch Marmorplatten oder gebrannte Ziegeln hergestellt, welche auch die Inschrift mit oder ohne figürliche Graffiti, seltener eine Malerei, trugen.[1])

Die Verbindung der Galerien untereinander bestimmt die Eigenart der einzelnen Cömeterien. Die Gänge laufen in meistens gerader Richtung bis zu dem Punkte, wo sie abbrechen, aber Quergalerien und verschiedenartige andere Ausläufer schaffen ein oft kompliziertes Netz. Die Künstlichkeit der Anlage steigert sich noch, wenn, wie z. B. in Rom, ein oder mehrere tiefer liegende Galeriennetze hinzutreten oder anfangs getrennte Komplexe in Verbindung gezogen werden, wofür S. Callisto in Rom das grossartigste Beispiel ist. In kleinerem Masstabe giebt S. Agnese in Rom (Fig. 41) ein Bild da-



Fig. 40. Durchschnitt aus S. Callisto.

von. Das scheinbare Durcheinander verschwindet vor einer schärferen Beobachtung, und es erscheint das Ganze als aus einer Summe grösserer oder kleinerer, regelmässig oder unregelmässig gestalteter, aber bestimmt umgrenzter Felder zusammengesetzt. Einzelne dieser Felder sind dichter, andere spärlicher ausgebaut. Die Cubicula drängen sich auf einer deutlich von ihrer Umgebung sich abhebenden Fläche zusammen; darüber hinaus treten sie nur sporadisch auf. Die topographische und geschichtliche Untersuchung ist fast immer in der Lage, diese und andere Eigentümlichkeiten begreiflich zu machen.

Eine ganz andere Disposition erkennen wir in dem ersten Stockwerk der Katakombe des heiligen Januarius in Neapel (Fig. 42). Von

[1]) In S. Giovanni in Syrakus sind in einer Arkosolverschlussplatte drei Sieböffnungen beobachtet worden, welche offenbar dazu dienten, Salbe (und Wein ?) durchzulassen. Wir haben hier demnach eine schüchterne Fortsetzung echt heidnischer Sitte (Notizie degli scavi di antichità 1893, S. 293). Vgl. oben S. 135.

einer grossen Vorhalle (A) dringt ein breiter Korridor (C) von dem einen Ende des Hügelrückens bis zum anderen vor. Eine schmalere Nebengalerie (D) geht ihm parallel; kurze Korridore verbinden beide an zahlreichen Punkten; ausserdem senden beide Galerien von sich aus rechtwinkelig Ausläufer (E) aus, die vereinzelt selbst wieder in direkte Kommunikation treten.

Der christliche Ursprung der Katakomben, früher bezweifelt, ist durch sichere Untersuchungen festgestellt. Antike Sandgruben und Steinbrüche sind nur ausnahmsweise und in ganz geringem Umfange,



Fig. 41. Teil der Katakombe S. Agnese Rom).

wenn der Zufall es mit sich brachte, oder die Not dazu zwang, benutzt worden, heidnische Grabanlagen erst im fünften Jahrhundert. Der Grundgedanke des christlichen Cömeteriums ist, wie bereits angedeutet, der ausserchristlichen Welt fremd, also musste es auch die Ausführung sein; dagegen sind die Grabformen der vorchristlichen sepulkralen Tradition entnommen.

Dieselbe Selbständigkeit kommt den Katakomben gegenüber den jüdischen Gräbern zu.[1]) Wo eine Übereinstimmung hervortritt,

[1]) Swoboda, Die altpalästinischen Felsengräber und die Katakomben (RQS 1890, S. 321 ff.).

entstammt sie der gemeinsamen Abhängigkeit von der heidnischen Sitte. Nur darin ist das Judentum für die Kirche zwar nicht massgebend gewesen, aber ihr doch vorangegangen, dass es in der Diaspora, aber nur in dieser, kleine Gemeindefriedhöfe geschaffen hat, offenbar, weil in der Fremde das Gefühl der Zusammengehörigkeit stärker war als auf dem heimatlichen Boden, wo das Einzelgrab herrscht.[1])



Fig. 42. Erste Galerie der Katakombe S. Gennaro (Neapel).

Unter den bis jetzt bekannten altchristlichen unterirdischen Grabstätten reichen die ältesten noch in das erste Jahrhundert zurück. Der Gebrauch setzt sich bis in das fünfte Jahrhundert fort, wo oberirdische Anlagen in rasch wachsendem Umfange an Stelle der unterirdischen traten.

Die mit vielen Schwierigkeiten verbundene Herstellung der Cömeterien lag in der Hand einer Korporation, der sogenannten fossores (*κοπιαταί*), die im vierten Jahrhundert zu grossem Einfluss kam und den Gräberkauf vermittelte.[2]) Malereien zeigen sie uns in Ausübung ihrer Arbeit (Fig. 43 und 44); die Technik lässt sich in den Galerien genau erkennen.

In ihrer Gesamterscheinung sind die Katakomben wertvolle Zeugen des christlichen Altertums, dessen Verlauf sie fast vollständig

[1]) Beispiele in Rom, Venosa und Karthago.

[2]) Meine Diss. De christ. veter. reb. sepulcralibus, S. 19 ff.

begleiten. In besonderer Weise knüpft sich dieser Wert an die Inschriften und an die malerische Ausstattung des Innern. Auch die altchristliche Skulptur wird uns von dorther in der Hauptsache beleuchtet, und die zahlreichen und verschiedenartigen Gegenstände, welche die Gräber bergen, gewähren uns einzigartige Einblicke in das Leben der damaligen Christenheit.


Fig. 43. Fossor (S. Callisto).

Die römischen Katakomben überholen an Zahl, Umfang und Inhalt alle anderen. Doch behalten auch diese daneben ihre individuelle Bedeutung. Leider sind uns die unterirdischen Grabstätten der einstigen grossen Centren des Christentums im Osten noch verschlossen.

Die bisherigen Ausführungen mögen durch Einzelschilderung einiger ausgewählter, charakteristischer Cömeterien ihre Vervollständigung erfahren.

I. Neapel. Schon im ersten Jahrhundert hat sich das Christentum in Neapel angesiedelt. Das wertvolle älteste Zeugnis dafür ist die Katakombe des heiligen Januarius (S. Gennaro). Einer späteren Zeit gehört eine kleinere Anlage unter der Kirche S. Maria della Sanità, gleichfalls im Norden der Stadt, an und eine dritte unter der daneben belegenen Kirche S. Severo; die frühesten Malereien darin weisen auf das vierte Jahrhundert. Auch sonst sind in der Umgebung dieser Cömeterien christliche Gräber zum Vorschein gekommen.[1]) Den ersten, aber ungenügenden Bericht über die Hauptkatakombe veröffentlichte der Kanonikus Carlo Celano[2]) im Jahre 1649. Erst in diesem Jahrhundert haben diese, in mancher Hinsicht einzigartigen Monumente diejenige Beachtung und das Verständnis gefunden, welches sie beanspruchen dürfen. Doch ist die Aufgabe völlig noch nicht gelöst.


Fig. 44. Fossor (S. Callisto).

San Gennaro dei Poveri besteht aus zwei seitwärts übereinander geordneten Hauptgalerien, welche in einer Länge von c. 90 Metern einen Hügelrücken nördlich der Stadt durchschneiden. Von beiden Galerien zweigen sich Ausläufer ab; neben

---

[1]) Mein Bericht im „Christl. Kunstbl." 1877, S. 23 ff.

[2]) Notizie della città di Napoli V, 309 ff. (in der Ausgabe von Chiarini, Nap. 1860).

die untere ist eine schmale Parallelgalerie gelegt. Die durchschnittliche Breite beträgt 4 Meter, aber in der oberen Galerie erweitert sich der Raum bis zu 10 Metern. Die Ausbildung lässt sich ziemlich genau verfolgen. Die ältesten Teile sind in zwei mächtigen Vorsälen zu suchen, welche beiden Galerien vorgelagert sind, und deren malerische Ausschmückung auf das erste und zweite Jahrhundert zurückführt. In den Wänden derselben sind Gräber angebracht. Offenbar dürfen wir in diesen Räumen Zeugnisse der ältesten christlichen Geschichte von Neapel sehen, wo das christliche Bekenntnis noch auf einen ganz kleinen, aber der vornehmen Gesellschaft angehörenden — dahin weist die Dekoration — Kreis sich beschränkte.

Neben dem Vorsaale der oberen Galerie liegt links vom Eingang ein kleiner Gang mit höchst bemerkenswerten Dipinti aus ältester Zeit. Dagegen mag die im unteren Stockwerke neben dem Vorsaale aus dem Steintuff gehauene kleine Kapelle mit beachtenswerter bischöflicher Cathedra dem vierten Jahrhundert angehören.

Die Katakombe bietet eine Anzahl architektonischer Eigentümlichkeiten, die sie uns nach dieser Seite hin wertvoll machen. Vor allem gilt dies von den mächtigen Vorsälen, welche sich der oberen und der unteren Galerie anlegen, sowie von der weiten Ausbauchung der oberen Galerie. Eine gründliche Untersuchung wird dadurch erschwert, ja vielfach unmöglich gemacht, dass gelegentlich einer Pest ein Teil der Galerien mit Totengebeinen gefüllt worden ist.

Bellermann, Über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel, Hamburg 1839. Vict. Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877.

II. Sizilien. Die Insel ist reich an altchristlichen unterirdischen Grabstätten. Zu den seit längerer oder kürzerer Zeit bekannten in Syrakus, Girgenti, Palermo (?), Naro, Nonna Ligora haben neuere Forschungen weitere hinzugefügt.[1]) In Val d'Ispica an der Südseite und in Acrä bei Syrakus haben wir einige der seltenen Fälle einer Benutzung antiker sepulkraler Anlagen. Die erste Stelle nimmt zur Zeit das Cömeterium von S. Giovanni in Syrakus ein, dessen älteste Teile in das vierte Jahrhundert zurückreichen. An diesem haben daher auch die ersten archäologischen Arbeiten eingesetzt.

S. Giovanni in Syrakus. Der jetzt verödete Stadtteil Achradina der einstigen Pentapolis Syrakus enthält zahlreiche antike und christliche Gräber, darunter das hervorragende Cömeterium von S. Giovanni. Mühevoll in den harten Kalkstein eingearbeitet, erstreckt sich der Hauptkorridor desselben in einer Länge von c. 144 Schritt mit einer Durchschnittsbreite von 3 Meter in der Richtung von Südwest nach Nordost. Von der Hauptgalerie gehen nach links und rechts Nebengalerien rechtwinkelig ab, und in beiden Gruppen werden durch schmale, zum Teil kurvierende Gänge direkte Verbindungen hergestellt. In beiden Galerienkomplexen liegen mächtige Rotunden, die in dieser Grösse und Zahl eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit von S. Giovanni sind. Häufig sind Sarkophage und Sepolcri a mensa.

---

[1]) Eine Darstellung der letzteren ist von Herrn Dr. Führer in München zu erwarten. Vgl. auch m. Bericht im „Christl. Kunstbl.“ 1879, S. 60 ff., und die Notiz von Orsi in den Notizie degli scavi di antichità, Juli 1893 (S. 2, Anm. 2, in dem mir vorliegenden Estratto).

Das Cömeterium besteht aus einem einzigen Stockwerke; wenigstens fehlt zur Zeit jeglicher Anhalt des Gegenteils.

Die völlige Ausräumung und eine eingehende Untersuchung dieser wichtigen Anlage, die auch einige Malereien, zahlreiche Inschriften und Graffiti enthält, stehen leider noch aus. Ich habe in meinen Archäol. Studien S. 121 ff.: „Die Katakomben von Syrakus" besonders die chronologische Frage behandelt und bin zu dem Ergebnis gelangt, dass diese Katakombe im vierten Jahrhundert in der Hauptsache durch christliche Hand hergestellt ist. Das älteste Cömeterium von Syrakus haben wir meines Erachtens in dem ausgedehnten Galerienkomplex in der Vigna Cassia südöstlich von S. Giovanni zu suchen, in welchem jüngst, wie auch in S. Giovanni, durch Orsi Ausgrabungen vorgenommen sind.

Die ältere Litteratur über S. Giovanni ist wertlos. Über neuere Ausgrabungen siehe die Notizie degli scavi di antichità 1893, S. 276 ff.

III. Kyrene. Nördlich von der Stätte des alten Kyrene in der Nachbarschaft der antiken Nekropole ist ein christliches Cömeterium in den Felsen eingeschnitten, mit einer anfänglichen Breite von circa 17 M., die sich allmählich bis zu 3,5 M. verengert. Die Tiefe beträgt 55 M. Einzigartig ist diese Anlage in so fern, als der Galerienbau verschmäht ist; sie ist ein grosser einheitlicher Raum, in dessen Seitenwände grössere und kleinere Grabkammern eingeschnitten sind, die meistens mit schmalen Eingängen nach dem Hauptraume hin sich aufthun.

Wie der Bau, so sind auch die erhaltenen Malereien eigentümlich. Der christliche Ursprung ist wahrscheinlich, aber nicht absolut sicher. Die Litt. s. S. 19.

IV. Melos. Es liegt kein Bedenken, wohl aber eine grosse Wahrscheinlichkeit vor, dass die griechische Christenheit in gleicher Weise unterirdische Grabstätten besass wie der Westen. Der auffallende Mangel an Grabinschriften der ältesten Zeit findet nur in dieser Annahme seine Erklärung. Wir müssen glauben, dass sie in den noch unbekannten unterirdischen Cömeterien mit anderen wertvollen Denkmälern verschlossen sind. Dahin führt auch die von L. Ross im Jahre 1844 entdeckte kleine Katakombe auf der Insel Melos, das einzige Beispiel bisher solcher Anlagen im Osten, welche zuletzt Bayet einer eingehenden Untersuchung unterzogen hat.

Das Cömeterium liegt bei dem Dorfe Trypiti in der Umgebung heidnischer Gräber und besteht aus mehreren, in einem bröckeligen Tuff ausgeschnittenen Galerien, die in der Weise von S. Gennaro disponiert sind. Eine Hauptgalerie, die in der grössten Breite 4,80 M. misst und sich bis ca. 35 M. erstreckt, ist von kleinen Korridoren begleitet, die zum Teil früher gesondert waren, später aber in Kommunikation gesetzt sind. Die Richtung ist von Süd nach Nord. Unmittelbar vor den Eingängen zweigt sich in einem stumpfen Winkel eine isolierte Galerie nach rechts ab. Endlich ist links eine kleine Anlage ganz ohne Zusammenhang mit dem Ganzen zu bemerken.

Die Gräber sind mit ganz wenigen Ausnahmen Arkosolien, die hier und da noch Farbespuren tragen. In mehreren Galerien sind Gräber in den Boden eingeschnitten. In Beziehung auf die Entstehung ist ein terminus a quo nicht zu gewinnen; das Monogramm Christi und die Inschriften stellen nur fest, dass das Cömeterium im vierten Jahrhundert noch in Gebrauch war. Es scheint, dass die Anlage uns nur zum Teil bekannt ist.

Ross, Reisen auf den griechischen Inseln des Ägäischen Meeres, Stuttgart 1840 ff. II, 145 ff. Sch. K. S. 275 ff. Bayet, La nécropole chrétienne de Milo (Bull. de corr. hell. 1878 II, 347 ff. mit Grundriss).

V. Rom. Die unterirdischen Grabstätten der altrömischen Gemeinde liegen in kürzerer oder grösserer Entfernung vor den alten Stadtthoren. Bevorzugt ist das Terrain vor Porta Capena und vor Porta Salaria.[1]) Der Umfang ist ein verschiedener: kleine, mittlere und grosse Anlagen. Durch allmähliches Zusammenwachsen mehrerer Cömeterien ist der jetzt S. Callisto benannte ausgedehnte Komplex entstanden. Nur ganz vereinzelt sind in der äussersten Peripherie und darüber hinaus Familiengrabstätten bekannt geworden. Noch ist die Wiederauffindung sämtlicher, in litterarischen Quellen genannter Grabstätten nicht erreicht.

Die ebene Gestaltung der Umgebung Roms und die bröckelige Bodenschicht (tufa granulare) forderten eine Tiefanlage in mittleren Massen (vgl. Seite 138). Schwierigkeiten bereitete auch das Grundwasser. Daher ist der architektonische Eindruck ein geringer; desto grössere Bewunderung verdienen die durch die Hindernisse und Einschränkungen angeregten technischen Leistungen der Fossoren. Die Gesamtlänge der Galerien ist schon vor einer Reihe von Jahren auf 876 Kilometer berechnet worden.

Die hervorragende Bedeutung Roms im christlichen Altertume spiegelt sich in charakteristischer Weise in diesen zahlreichen und ausgedehnten Anlagen wieder, welche wie ein Kranz die Stadt umziehen, und die mit ihrem reichen Inhalte an Bildwerken, Inschriften und Gegenständen der Kleinkunst ein unschätzbares Quellenmaterial gewähren.

Die wissenschaftliche Erforschung und Feststellung der Katakomben und ihres Inhaltes ist auch nirgends in so musterhafter Weise vor sich gegangen wie in Rom in neuerer Zeit. Dieselben beginnen mit der Entdeckung einer Grabkammer an der Via Salaria am 31. Mai 1578 und knüpfen sich zunächst an die Lebensarbeit des Maltesers Antonio Bosio (gest. 1629), dessen Werk „Roma sotterranea" in Rom 1632 durch den Oratorianer Giovanni Severano zum

[1]) S. den Situationsplan Kraus R. S.

Druck gebracht wurde. In würdiger Weise haben diese Studien erst in diesem Jahrhundert ihre Fortsetzung gefunden, zuerst durch Marchi (Monumenti delle arti cristiane primitive nella Metropoli del Cristianesimo. I. Architettura della Roma sott. crist. Roma 1844, mit 48 Tafeln), dann aber in einzigartiger Weise durch seinen Schüler Giovan Battista de Rossi, der eine grosse Jüngerschaft um sich sammelte. Doch wie Bedeutsames auch erreicht ist, vor allem durch den Abschluss der Ausgrabungen in S. Callisto, so harren doch nicht minder grosse und schwierige Aufgaben der Ausführung, die Fortsetzung der Ausgrabungen zuerst in denjenigen Cömeterien, welche, wie S. Domitilla, S. Pretestato und S Priscilla, wertvollen Gewinn sicher versprechen.[1])

1. S. Callisto (R. S. I—III; Kraus, R. S., S. 131 ff.; 411 ff.; Armellini, Le catacombe Romane, Roma 1880, S. 221 ff. u. Gli antichi cimiteri cristiani S. 359 ff.; Sch. K. S. 311 ff.). Diese Gruppe ist westlich an der Via Appia gelegen und umfasst neben S. Callisto im engeren Sinne die Area der hl. Lucina, die Area der Soteris, die sogen. Regio Liberiana, das Arenarium Hippolyti und einige weitere Teile in ein bis drei Stockwerken.

S. Lucina hat das höchste Alter und beginnt wohl mit dem zweiten Jahrhundert. Das, wie durch de Rossi wahrscheinlich gemacht ist, in einer fest abgegrenzten oblongen Area ausgegrabene Cömeterium wandte seine Schmalseite der Via Appia zu. Galerien des zweiten Stockes überwiegen. Hier fand der römische Bischof Cornelius (gest. 253) seine Ruhestätte.

Südwestlich davon jenseits einer Verbindungsstrasse zwischen Via Appia und Via Ardeatina zieht sich mit der Längsfront an jener S. Callisto hin, eine gestreckte Area von ungefähr demselben Umfange wie S. Lucina (ca. 25 × 70 M.). Zwei durch steile, tiefe Treppen zugängliche Galerien bestimmen, von Ost nach West laufend, die Längenausdehnung und werden durch einen Korridor westlich geschlossen. Die weitere Entwickelung gestaltete sich so, dass von den beiden Längsgalerien Quergalerien ausgingen, an die nördlichen ausserdem sich mehrere Cubicula anschlossen, und die sogen. Papstkrypta (s. S. 138) sowie die Krypta der heiligen Cäcilia in enger Nachbarschaft in einem von Galerien nicht durchschnittenen Terrain hinzu kamen. Endlich wurden in der Richtung auf ein benachbartes Arenarium südlich mehrere Galerien eröffnet.

Damit schliesst die Baugeschichte dieses Cömeteriums indes noch nicht ab. Nämlich um die Mitte des dritten Jahrhunderts wurde unter der Via Appia-Ardeatina hinweg eine Verbindung mit einem nördlich belegenen Cömeterium gesucht, und dieses völlig in S. Callisto hineingenommen. Dasselbe geschah bald darauf von dem gewonnenen Terrain aus mit einer westlich an dieses sich anschliessenden Area. So entstand durch den Zusammenschluss und einen damit Hand in Hand gehenden Ausbau der Bodenfläche ein umfangreiches Cömeterium, S. Callisto im engeren Sinne.

Auch damit war der Erweiterungsprozess noch nicht zu Ende. An die dritte Area von S. Callisto stiess die grosse, ungleichmässig ausgenutzte Area der Soteris

---

[1]) Zur Litt. vgl. oben S. 3 ff.

(ca. 100 × 100 M.), mit zahlreichen Cubicula aus dem dritten bis fünften Jahrhundert. Dieselbe fand nun auch direkten Anschluss, ohne indes ihre Selbständigkeit zu verlieren, ebenso die in der Anlage verwandte, im vierten Jahrhundert entstandene Regio Liberiana nordöstlich und das ihr anliegende bedeutungslose Arenarium Hippolyti. Zwischen und neben diesen Cömeterien laufen zahlreiche Galerien, die zum Teil ursprünglich ebenfalls eine Area gebildet haben mögen, zum Teil aber als vorgeschobene oder verbindende Gänge anzusehen sind. So gewährt die Baugeschichte dieser Cömeterien ein einzigartig lehrreiches Bild sepulkraler Architektur in Rom.

2. S. Pretestato (Kraus, R. S., S. 89 ff.; S. 518 weitere Litteratur; Armellini, Le catacombe Rom. S. 373 ff.; Gli antichi cimit. crist., S. 396 ff.). Gegenüber S. Callisto an der anderen Seite der Via Appia dehnt sich das mit diesem Namen bezeichnete, umfangreiche, doch nur zum Teil erforschte Cömeterium aus. Auf dem Terrain stehen noch die Trümmer zweier alter Oratorien, in deren Nähe eine Treppe in das Innere der Katakombe führt. Dieselbe besteht aus zwei Stockwerken, von denen das tiefere das ältere ist, sehr wahrscheinlich aus dem zweiten Jahrhundert. Die Nachforschungen in diesem Jahrhundert führten zur Entdeckung zahlreicher uneröffneter Gräber. Dem älteren Teile gehört an ein Cubiculum mit schönen Darstellungen aus dem Leben Jesu, ferner die sogen. Crypta quadrata, eine in Mauerwerk ausgeführte und bis zur Wölbung mit Marmortäfelung überkleidete Grabkammer. Die viergeteilte Wölbung trägt anmutige Malereien, Rosengezweig, Weingerank, Ähren, Lorbeer, darin fliegende, singende, ihre Jungen im Neste ätzende Vögel, alles in der leichten Auffassung der antiken Ornamentik. Eine unten anschliessende Zone setzt die Darstellung fort, indem sie in vier Feldern Putti in Ausrichtung der ländlichen Beschäftigungen in den vier Jahreszeiten vom Rosenpflücken bis zum Weinkeltern vorführt. Drei Nischen waren zur Aufnahme von Sarkophagen bestimmt. Fragmente einer damasinischen Inschrift stellten fest, dass im vierten Jahrhundert hier der heilige Januarius verehrt wurde, welcher zu den um die heilige Felicitas sich gruppierenden Märtyrern gehört.[1]) Auch andere Märtyrer hat in dieser Katakombe die religiöse Verehrung gesucht, und so hat sie eine ansehnliche Stellung eingenommen. Unter den Inschriften finden sich mehrere beachtenswerte. Endlich ist noch zu erwähnen, dass eine Fortführung der Galerien seitens der Christen zu einer Durchschneidung einer Anhängern der orphischen Mysterien gehörenden Grabstätte geführt hat, deren Malereien religionsgeschichtlich wertvoll sind.[2])

3. S. Domitilla (B. Cr. 1864. 65. 74. 75 u. s. w.; Kraus, R. S., S. 76 ff.; 522; Armellini, Gli ant. cim. S. 433 ff.), an der Via Ardeatina, ungefähr in derselben Entfernung von Porta Capena wie S. Callisto. Das noch nicht völlig ausgegrabene Cömeterium ist vom höchsten Alter und steht mit christlichen Anhängern des flavischen Kaiserhauses in geschichtlicher Beziehung.[3]) Die Entwickelung war

[1]) Jos. Führer (Ein Beitrag zur Lösung der Felicitasfrage, Leipzig 1890) hat den geschichtlichen Wert der Felicitaserzählung aufgelöst; davon wird auch die Person des heil. Januarius betroffen, nicht aber die Chronologie dieses Cömeteriums oder auch der Crypta quadrata. Das hohe Alter dieser — ich setze dafür unbedenklich das zweite Jahrh. an — ist durch archäologische Mittel hinreichend gestützt.

[2]) Abb. G. 493—494. Litt. Sch. K. S. 42 ff. Meine Meinung, dass die Gemälde einen christlich-heidnischen Mischkult feststellen, kann ich nicht mehr aufrecht erhalten. Die richtige Erklärung haben die Bilder bei Maass, Orpheus. Kap. IV, München 1895 gefunden.

[3]) H. Achelis, Acta S. S. Nerei et Achillei. Text und Untersuchung, Leipzig 1893, S. 49. Dazu Lightfoot, The Apostolic fathers I. S. Clement of Rome I. (1890) S. 14 ff.; Hasenclever, Christ-

eine S. Callisto ähnliche: verschiedene Anlagen wuchsen allmählich zu einer grossen Area zusammen. Der älteste Teil öffnete sich mit einem breiten Vorbau, der als Vestibulum und zur Vollziehung sepulkraler Feierlichkeiten diente, nach der Strasse; der malerische Schmuck trug das heitere Gepräge antiker Grabkammern (Psychen, Eroten, Pflanzengewinde). In der Hauptgalerie selbst setzen christliche Darstellungen ein, deren schöne Ausführung in die älteste Zeit zurückweist. Die Räume sind anfangs ausschliesslich zur Aufnahme von Sarkophagen eingerichtet — damit ist der Umfang der vornehmen Privatgrabstätte bezeichnet, welche sich zum gemeindlichen Friedhofe erweiterte — dann folgen Loculi. Wir haben hier auch die Eigentümlichkeit, dass Thonsärge in den Boden gesenkt sind. Ebenso merkwürdig ist ein Cubiculum, welches allein durch eine über den Boden hoch liegende, durch einen Stein zu verschliessende Öffnung zugänglich ist. Man hat darin eine Nachbildung des Grabes Christi sehen wollen. Architektur, Malerei und Inschriften stellen das hohe Alter dieses Teiles von S. Domitilla fest. Ein zweites gleichalteriges Cömeterium liegt in ziemlicher Entfernung davon innerhalb der Grenzen, in welchen das erste bis vierte Jahrhundert vertreten sind. Noch sei aus dem reichen Inhalte des Cömeteriums das Cubiculum des Ampliatus erwähnt, das sowohl durch seine Architektur wie durch seine inhaltlich und formell klassischen Malereien einen hervorragenden Platz einnimmt. Es war dies offenbar die Grabstätte einer vornehmen christlichen Familie des ersten und zweiten Jahrhunderts, nämlich der Ampliati, welche, durch eine direkte Treppe zugänglich, lange Zeit sich isoliert hielt.

S. Domitilla hat zwei Hauptstockwerke, doch erweitern sich diese gelegentlich bis zu fünf. Im vierten Jahrhundert wurde, um das Grab der heiligen Nereus und Achilleus leichter und einer grösseren Menge zugänglich zu machen, eine Basilika hineingesenkt, wodurch ein Teil der Gräber zerstört wurde.

4. S. Agnese an der Via Nomentana (Armellini, Il cimitero di S. Agnese, Roma 1880; Sch. K., S. 327 ff., s. S. 141 Fig. 41). Das vollständig ausgegrabene Cömeterium setzt sich aus vier Gruppen zusammen. Die ursprüngliche Area, welche noch dem zweiten Jahrhundert angehört, nimmt eine Fläche von 1200 qm ein und besteht aus vier Hauptgalerien von einer Länge von 25—35 m. Die zweite Area von einem Umfange von 5075 qm ordnet sich in einiger Entfernung südwestlich von der ersten; auch die dritte — aus dem dritten und vierten Jahrhundert und etwas grösseren Umfanges — giebt sich als eine eigene Gruppe in loser Verbindung mit den beiden ersten Gruppen. Ein Cubiculum darin läuft in eine Apsis aus. Die letzte, im vierten Jahrhundert entstandene Area (4400 qm) ist darin beachtenswert, dass sie ein von heidnischen Columbarien besetztes Terrain durchschneidet. S. Agnese umschloss im ganzen 5753 Gräber, von denen bei der neuesten Wiederaufdeckung 860 noch unverletzt gefunden wurden.

Die Disposition und Architektur zeigen in Einzelheiten Abweichungen von dem durch S. Callisto gebotenen Bilde; es lässt sich ein geringes Mass von Regelmässigkeit beobachten. Offenbar fühlte man sich auf diesem Boden weniger beschränkt und durch Eigentums- und andere Rücksichten nicht eingeengt. Andererseits sind die Grundzüge dieselben.

Bemerkt sei noch, dass ein östlich von S. Agnese gelegenes antikes Arenarium von den Christen angeeignet und zur Anlage von Grabstätten hergerichtet ist.

---

liche Proselyten der höheren Stände im ersten Jahrh. (Jahrbücher für protestantische Theologie 1882, S. 234 ff.). De Rossi a. oben a. O.

5. S. **Priscilla** (**Kraus**, R. S., S. 540 die nähere Litteratur; B. Cr. 1888/89 [über die Acilii Glabriones]; **Armellini**, Gli ant. cim., S. 221 ff.; **Wilpert**, Die Katakombe der heiligen Priscilla in RQS 1888, S. 1 ff.), an der Via Salaria Nova. Die Katakombe erfreute sich einer hohen Verehrung; auf ihrem Terrain standen mehrere Kapellen. Die Überlieferung sieht in Priscilla die Mutter des Pudens (2. Tim. 4, 21), also eine Zeitgenossin des Apostels Paulus. Aber auch die Grabstätte des Ehepaars Aquila und Prisca wurde hierher verlegt. In jedem Falle gehen die Anfänge des Cömeteriums an den Beginn des zweiten Jahrhunderts oder an das Ende des ersten Jahrhunderts zurück.

Die Anlage ist zweistöckig, von grossem Umfange und harrt noch der vollständigen Ausräumung. Im ersten Stocke schliesst sich eine alte, wohl die älteste Region durch ihren Baucharakter, ihre Inschriften und ihre Dekoration scharf von der Umgebung ab, ja die Form der Loculi und die Inschriften stehen einzigartig unter den Denkmälern des unterirdischen Roms überhaupt da. Ein Teil der letzteren ist mit roter oder schwarzer Farbe in eigentümlichen Charakteren auf die das Grab verschliessenden Ziegelsteine geschrieben. In dieser Region liegt auch die sogen. **Capella graeca**, eine in drei Apsiden auslaufende Grabkammer, welche in der Legende der „Katakombenkirche“ und in der Frage nach der Genesis der Basilika eine unzulässige Rolle spielt. Dagegen ist von hohem geschichtlichen Wert die in den achtziger Jahren aufgedeckte, ursprünglich isolierte Grabstätte der christlichen Acilii Glabriones. S. Priscilla besitzt auch eine Anzahl wichtiger Malereien, darunter die älteste Darstellung der Maria mit dem Jesusknaben.

Isolierte Grabkammern haben nicht gänzlich gefehlt; besonders der Osten scheint sie gehabt zu haben. Sie sind entweder in eine Felswand eingeschnitten und dann wohl mit einer Fassade versehen worden, oder sie lagen in der Tiefe und wurden durch eine Treppe erreicht. Der Raum enthielt Arkosolien oder Loculi oder war für Aufstellung von Sarkophagen eingerichtet.[1]) Gewöhnlich ist der Grundriss quadratisch entworfen; drei Seiten vertiefen sich in Nischen, in der vierten liegt die Thür. Zuweilen lagert sich ein Vorraum vor. Ein besonders wertvolles Beispiel dieser Gruppe ist eine 1865 bei **Alexandrien** bekannt gewordene, jetzt zerstörte Anlage.

Eine Treppe von 20 Stufen führte in das Innere der Kammer, die aus drei in Verbindung stehenden Abteilungen bestand, nämlich einer Vorhalle, einem Raume mit drei Nischen und einer von hier aus sich vertiefenden Galerie mit 32 Loculi, welche nach jüdischer Sitte so konstruiert waren, dass sie dem Beschauer nicht die Breite, sondern die Stirnseite zuwandten. Die Reste von Malereien stellten den christlichen Ursprung fest (B. Cr. 1865, S. 57—64 nebst Tafel; 73—77). Christlich ist möglicherweise auch ein zweites Cubiculum bei Alexandrien, welches gleichfalls vor dem Hauptraume ein kleines Vestibul hat und durch eine Treppe zugänglich ist (**Sch.** K. S. 279 ff.). Grössere und kleinere Anlagen sind ferner in **Isauria**, besonders in der Umgebung

[1]) Beispiele in Syrien, zusammengestellt im „Handb. d. Architekt.“ a. a. O. S. 12 f. Auch bei Jerusalem sind sie häufig anzutreffen; im Abendlande u. a. bei Syrakus, im Val d'Ispica (Südküste Siciliens), in Ancona (B. Cr. 1879, S. 128 ff.), bei Rom und sonst.

von Seleucia bekannt geworden.[1]) Als eine Eigentümlichkeit sei endlich erwähnt, dass eine i. J. 1890 am Mithridatesberge bei Kertsch entdeckte, kunstlos in den Lehm eingeschnittene Grabkammer von einem senkrechten, 8 M. tiefen Schacht aus hergestellt war; ein schwerer Stein mit eingemeisseltem Kreuz verschloss den Eingang.[2])

Den unterirdischen Cömeterien entstammen zahlreiche Gegenstände der Kleinkunst. Das von der Antike übernommene Bestreben nämlich, das Grab dem Toten wohnlich zu machen, damit er nicht die Überlebenden durch sein Erscheinen beunruhige,[3]) führte nicht nur dazu, den Wänden malerischen Schmuck zu geben, in welchem sich Religiöses und weltlich Heiteres verbanden, sondern auch dasselbe mit Gegenständen des täglichen Lebens und Gebrauchs auszustatten. Dazu zählen Lampen, Gefässe, Gerätschaften, Schmuck, Spielzeug und anderes.[4]) Aus der Gesamtheit wird ein Einblick in das häusliche Leben und in den Betrieb des Handwerks und der Kleinkunst gewonnen.

Zahlreiche Inschriften, in die Verschlussplatten geschnitten, seltener gemalt oder eingeritzt, ergänzen das Bild.[5])

3. Die oberirdischen Anlagen.

Vereinzelt schon in vorkonstantinischer Zeit, hauptsächlich aber erst seit dem vierten Jahrhundert sind die Grabanlagen unter freiem Himmel entstanden, welche im Orient wie im Occident nachgewiesen sind.[6]) Die technische Schwierigkeit der Bodenaushöhlung auf der einen und die rasche Zunahme der Christenheit auf der anderen Seite führten dazu, einen neuen Weg zu suchen, die Bestattung in frei liegenden Gräbern, entsprechend

---

[1]) Duchesne, Les nécropoles chrét. d'Isaurie (Bull. de corr. hell. 1880 IV, 195 ff.).

[2]) Kulakowsky, Eine altchristliche Grabkammer in Kertsch a. d. J. 491 (RQS 1894, S. 49 ff.). An den Wänden sind Psalmsprüche angeschrieben, welche ohne Zweifel dem Begräbnisritus entstammen.

[3]) Zu den Bezeichnungen domus aeterna, οἶκος αἰώνιος vgl. Synode v. Elvira can. 34: cereos per diem placuit in coemeteriis non incendi, inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt (dazu die heidnische Inschrift: quisque manes inquietaberit, habebit illas iratas, bei Mommsen I. R. N. n. 3037).

[4]) Raoul Rochette, Trois. Mém. sur les antiqu. chrét.: objets déposés dans les tombeaux antiques, qui se retrouvent en tout ou en partie dans les cimetières chrét. (Mém. de l'Institut Royal de France XIII, Paris 1838). — R. S. III, 575 ff.; Sch. K. 201 ff.

[5]) Die Sammlungen von de Rossi, Inscriptiones christianae Urbis Romae I, Rom 1861 (datierte Inschriften); II, 1888 (metrische Inschriften); Le Blant, Inscriptions chrét. de la Gaule antérieures au VIIIe siècle, Paris 1856 ff., Supplement 1892. Kraus, Die altchristl. Inschriften der Rheinlande, Freiburg 1890; Hübner, Inscript. Hispaniae christianae, Berlin 1871; Inscript. Brit. christ. 1876 bieten hauptsächlich Inschriften oberirdischer Cömeterien. Das Material der Katakomben reichhaltig im B. Cr. und R. S. Näheres über die Sammlungen in Sch. K., S. 235 ff.; Kraus, R. S., S. 431 ff.; R. E. II, 39 ff.

[6]) R. S. III, 392 ff.; Kraus, R. S. 120 ff.; R. E. I, 307 ff. Auch Trier und Köln kommen hier in Betracht. (Die Litt. bei Kraus a. zuletzt a. O. S. 309 f.)

der modernen Sitte. Indes in grösseren Gemeinden legten Raumrücksichten Beschränkungen auf, von denen das oberirdische Cömeterium von S. Callisto ein gutes Bild gewährt (Fig. 45). Hier sind nämlich mit Ziegeln und Marmor Schachte ausgemauert, und in diesen für die einzelnen Leichen durch Marmorplatten Abteilungen geschaffen, so dass jede Leiche für sich oberhalb der anderen ruhte. Länge und Breite bestimmten sich nach dem Alter bezw. der Grösse der Toten.[1]) So ist also in eigentümlicher

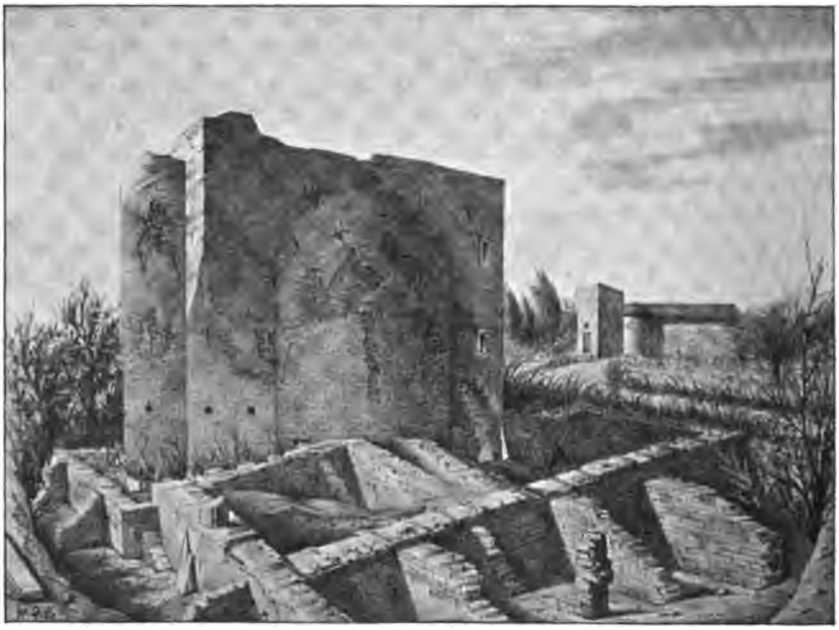


Fig. 45. Oberirdische Gräber in S. Callisto.

Weise das Arkosolgrab festgehalten und nur in eine andere Kombination gebracht worden. Die Mehrzahl der Gräber ist nach Osten orientiert.

An Stelle dieser Schachte konnten geschlossene Sarkophage treten und in mehreren Reihen übereinander gestellt werden, wenn die Ortsverhältnisse es erforderten, wie bei Arles geschehen ist.[2]) Lehrreiche Beispiele sind für die Verwendung von Sarkophagen Julia Concordia (jetzt Portogruaro) in Oberitalien, wo ein grosses

[1]) Dieses System ist antik; vgl. z. B. Pollier et S. Reinach, La nécropole de Myrina, Paris 1887, S. 61 Fig. 6.

[2]) Le Blant, Les sarcoph. chrét. de la ville d'Arles, Taf. 36, S. 45.

Feld von Sarkophagen in Gruppen zu zehn oder zwölf Exemplaren bedeckt ist, und Salona; in Centralsyrien Sergila (Fig. 46). Auf letzterem Cömeterium findet sich auch die Form, dass eine Gruft von der Grösse eines Steinsarges in den Boden geschnitten, und ein Sarkophagdeckel als Verschluss aufgelegt ist; ähnlich in Salona. Gewiss haben auch von Säulen getragene Sarkophage nicht gefehlt. Die Orientierung nach Osten herrscht vor; die Ausnahmen haben besondere Gründe.

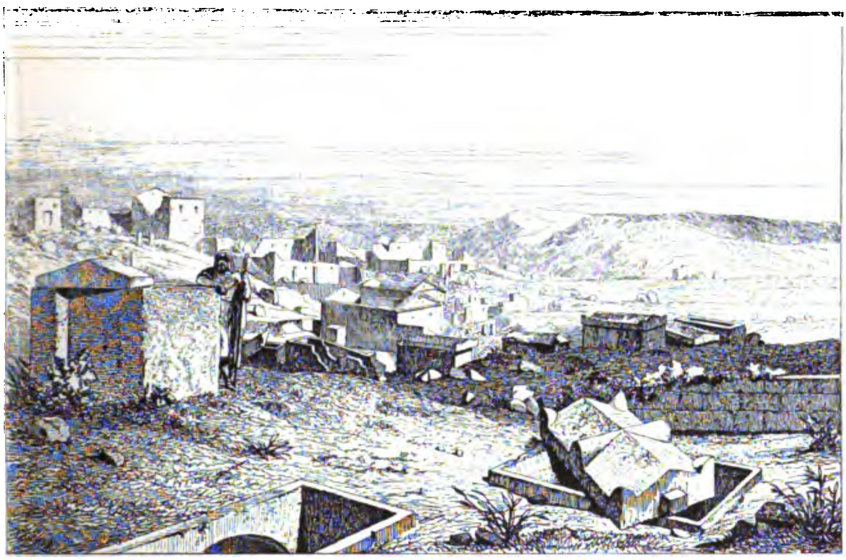


Fig. 46. Gräberfeld in Sergila (Syrien).

Diese Totenfelder sind von Bäumen besetzt und überschattet zu denken.

Die Anlage in Julia Concordia könnte uns ein treues Bild oberirdischer Cömeterien mit Sarkophagen im Abendlande geben, wenn sie in vollem Umfange ausgegraben wäre. Die Sarkophage sind aus dem in der Nähe gebrochenen Kalksteine hergestellt und durch schwere, mit Akroterien versehene Deckel geschlossen gewesen. Auffallend ist die Gruppierung zu zehn oder zwölf. Die Mehrzahl war so gestellt, dass das Antlitz des Toten nach Osten schaute. Vgl. Bertolini in Archivio Veneto seit 1873 (Bd. VI) öfters; de Rossi in B. Cr. 1874, S. 133 ff., Taf. 9. Eine eingehende Untersuchung fehlt noch.

Eine grössere Mannigfaltigkeit von Grabformen bietet Manastirine in Salona: Sarkophage, Tiefgräber, welche von schweren Steinplatten geschlossen wurden, aufgemauerte Gräber und verschiedene Mischformen. Die Ausgrabungen sind noch nicht abgeschlossen, versprechen aber weitere wichtige Ergebnisse. Vgl. Jelič, Das Cömeterium von Manastirine zu Salona (RQS 1891, S. 10 ff.; 105 ff.; auch separat);

Jelič, Bulič, Rutar, Guida di Spalato e Salona, Zara 1894, S. 234 ff. — Nordöstlich von Manastirine ist eine andere in der Hauptsache noch aufzudeckende Grabanlage an dem Marusinac genannten Orte hervorgetreten, welche sich in einer römischen Villa des ersten Jahrhunderts angesiedelt hat (Guida di Spalato S. 258 ff.; Ephem. Salonit. S. 11 f., Ansicht und Grundriss). Neuerdings ist zu dieser Gruppe Sirmium hinzugetreten (ebend. S. 5 ff.).

Zu der Klasse der oberirdischen Gräber darf auch eine i. J. 1894 in Catania bei einem Bau hervorgekommene kleine Anlage des fünften Jahrhunderts gezählt werden, wo aus Mauerwerk aufgeführte Schachte zur Aufnahme eines oder mehrerer Toten in drei Etagen übereinander liegen, eine ganz singuläre Konstruktion. Zwei kräftige Mauern gaben die erforderliche Stütze (vgl. d. Bericht von Orsi in d. Notizie degli scavi, Sept. 1893).

4. Sepulkrale Freibauten.

Das vom Boden frei sich erhebende, in die Augen fallende Grabdenkmal (mausoleum, memoria, cella) entspricht am vollkommensten der antiken Anschauung und Liebhaberei. Der Drang des Fortlebens vor den Augen der Nachwelt hat dasselbe als sein wirkungsvollstes Mittel erwählt und mächtige Bauten hervorgerufen, welche ruhmredig Name und Wirken des Toten verkünden. Wie weit Monumente dieser Art in der Christenheit Nachahmung gefunden haben, lässt sich nicht einmal mehr in allgemeinen Umrissen erkennen; denn solche Bauten waren allzu leicht der Zerstörung ausgesetzt und sind ohne Zweifel zahlreich untergegangen. Doch die noch vorhandenen genügen, um uns ein Bild von den angewandten Formen zu geben.

In der syrischen Baugruppe finden sich Mausoleen, die als direkte Nachbildung antiker Bauten anzusehen sind. Das Grab liegt entweder in der Erde, und darüber erhebt sich ein Säulenbau mit Gebälk, oder die Grabkammer ist ein aus Quadern errichteter Freibau, den ein Dach von wechselnder Form oder eine Kuppel deckt. Die erstere Gattung illustriert ein Grabmal in Dâna aus dem vierten Jahrhundert. Auf einem hohen Unterbau steigen vier durch ein kräftiges Gebälk verbundene Säulen auf. Es ist ein leichter, weithin sichtbarer Bau.[1]) Häufiger indes ist das freistehende Grabhaus, dessen Fassade durch Säulen und Gesimse freundlich sich gestalten liess, oft in Anlehnung an die Tempelarchitektur, wie in Ruwêhâ. Einen schweren, zweistöckigen Kuppelbau haben wir in Ḥâṣṣ, dagegen ist in Al-Bâra ein Pyramidendach gewählt.[2]) In Constantina in Komagene ist eine weitere Gruppe beobachtet, darunter ein Gebäude von 30 Schritt Länge und 15 Schritt Breite aus dem fünften Jahr-

[1]) Vogüé, Taf. 78. 93.

[2]) Vogüé, Taf. 70. 74; vgl. 84. 85.

hundert, nach Ausweis der Inschrift erbaut *εἰς δόξαν θεοῦ καὶ εἰς ἀνάπαυσιν τῶν ξένων*, das einzige Beispiel bisher eines Fremdengrabbaues.[1])

Es ist in Syrien auf diese dem vierten bis sechsten Jahrhundert angehörenden Bauten viel Sorgfalt verwendet. Die antike Tradition lebt nicht nur im Aufbau, sondern ebenso in der Dekoration fort. Doch hat man auch mit Erfolg versucht, christliche Ornamente einzuführen, Kreuz, Monogramm Christi, Weinlaub.

In den Grabkammern überwiegt das Arkosolium; daneben sind sie zur Aufbewahrung von Sarkophagen eingerichtet.[2])

Dieser Gruppe schliesst sich an das gewaltige Grabmal Theodorichs in Ravenna, zweigeschossig, von einer mächtigen Kuppel aus einem istrischen Steine überdeckt, „sicher nach einem jetzt verschwundenen römischen Vorbilde konzipiert“. Vordem einzigartig in der altchristlichen sepulkralen Architektur, hat es seit der Entdeckung der syrischen Bauten Parallelen gefunden.[3])

5. Memoriae martyrum und Cömeterialkirchen.[4])

Von der Pietät gegen die Toten unterscheidet sich die Verehrung der Märtyrer nicht etwa als Steigerung derselben Empfindung, sondern sie ruht auf einer ganz anderen Voraussetzung, nämlich auf der religiösen Anerkennung einer höheren Stellung und Machtwirkung der Märtyrer, in der Weise, wie die griechische Religion die Heroen anschaute.[5]) Daher geht auch die monumentale Ausprägung dieser Kulte ziemlich parallel, wie schon angedeutet wurde.

Die einfachste Form, das Andenken des Märtyrers festzustellen, war die Errichtung eines Altars über dem seinen Leichnam umschliessenden Grabe. Das ist auch die primitivste Gestalt des Heroon.[6]) Nur ausnahmsweise hat sich die antike Gläubigkeit mit Kenotaphien befriedigt gefühlt. Aber sie waren da, ebenso in der Christenheit. In Nordafrika z. B. fand man sie zahlreich auf dem Lande und an den Strassen, in genauer Anknüpfung an die heidnische Sitte. Dagegen erhob sich jedoch der Widerspruch der Kirche; es wurde für unzulässig

---

1) Gründliche Untersuchungen fehlen noch. Eine Grabstätte für peregrini auch erwähnt Acta S. Ephraemi c. 41 (op. ed. Romae 1743 I).

2) Humann u. Puchstein, Reisen in Kleinasien u. Nordsyrien, S. 406.

3) Abb. Dehio u. Bezold, Taf. 3. — Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien I, 199 ff.

4) Kirsch, Die christlichen Kultusgebäude im Altertum, S. 45 ff. (dürftig).

5) S. oben S. 136.

6) Ich finde, was für die Erläuterung dieser parallelen Entwickelung nicht unwichtig ist, zwei Fälle, wo *ἡρῷον* als Bezeichnung eines Grabes seitens der Christen gebraucht ist: C. I. G. 9182. 9275.

erklärt, Märtyreraltäre zu errichten, wo der Märtyrerleib fehlte.[1]) Diese Entscheidung freilich war nur so durchzuführen, dass die Übertragung und die Zerstückelung der Märtyrerleiber gestattet und bald eine gewöhnliche Praxis wurde, da nur so dem üppig aufwuchernden Märtyrerkultus Genüge geleistet werden konnte.[2]) Denn neben Gebieten, welche in ausreichendem Besitz von Märtyrerleibern waren, gab es zahlreiche andere, welche darin ganz oder fast arm waren. Bald genügten die kleinsten Partikeln, um das Recht eines Monumentes in dieser oder jener Form zu begründen.[3])

In Nordafrika sind uns zahlreiche Inschriften, Skulpturen, Architekturstücke erhalten, welche eine memoria martyrum anzeigen.[4]) In vielen, vielleicht in den meisten Fällen gehören sie einem Gebäude an, aber vereinzelt waren sie an sich Monumente — Altar und Inschrift —, wie sie als dort vorhanden auch litterarisch bezeugt sind. Auch in Gallien ist derartiges nachweisbar.[5])

Eine höhere Stufe bezeichnet die Märtyrerkapelle, ein wirklicher Freibau über Grab und Altar; sie ist die eigentliche memoria martyris und zahllos vorhanden gewesen im Altertum.[6]) Fast aus-

[1]) Oben S. 120, Anm. 1. Die älteste Erwähnung finde ich bei Greg. v. Naz. (unten Anm. 3 v. 749 ff.): *καὶ κλῆσιν ἔγνων, ἔστιν ὧν ἀλείψανον Τόποις δοθεῖσαν ἀνθ' ὅλου τοῦ μάρτυρος* u. s. w.

[2]) Lehrreich ist das Testament der vierzig Märtyrer von Sebaste, worin dieselben flehentlich bitten, nach ihrem Tode in einem Grabe beigesetzt zu werden: *εἰ [γὰρ] καὶ ἐκ διαφόρων χωρίων τυγχάνομεν πάντες, ἀλλάγε μίαν καὶ τὴν αὐτὴν εἱλόμεθα τῆς καταπαύσεως κατάθεσιν* (nach dem von Bonwetsch mitgeteilten Texte in d. „Neuen kirchl. Zeitschr.“ 1892, S. 714). Schon im 4. Jahrh. entwickelte sich ein eigentlicher Reliquienhandel, welchem ein kaiserliches Gesetz vom J. 386 erfolglos Einhalt gebot (Cod. Theod. IX, 17, 7: nemo martyrem distrahat, nemo mercetur); denn noch im 5. Jahrh. hatte Augustin darüber zu klagen, dass Mönche sich damit abgaben (De opere monach. c. 28: alii membra martyrum, si tamen martyrum, venditant).

[3]) Bezeichnend Gregor v. Naz., Poem. moral. VI, v. 744 ff. (Migne 37, Sp. 734): die Verehrung der Märtyrer ist so gross, *ὡς καὶ κόνιν βραχεῖαν ἤ τι λείψανον Ὀστῶν παλαιῶν ἢ τριχῶν μικρὸν μέρος Ἢ καὶ ῥακώματ' ἤ τι καὶ ῥαντισμάτων Σημεῖον ἀρκεῖν εἰς ὅλου τιμήν ποτε.*

[4]) Die Indices C. I. L. VIII, 1, 2 u. Supplement. Eine Zusammenstellung vor dem Erscheinen des letzteren bei Künstle, Die altchristl. Inschriften Afrikas, in Theol. Quart.-Schr. 1885, S. 422 ff. Die üblichen Interpretationen sind vielfach unhaltbar.

[5]) Gregor v. Tours, De glor. mart. c. 50 erzählt von einem Sarkophage (magnus sarcophagus) in der Nähe von Dijon, welchem oder vielmehr dessen Inhalte die Bauern einen Kult erwiesen: rustici vota inibi dissolvebant et quae petebant velociter impetrabant. Der Bischof dagegen ist der Meinung, ibi aliquem positum fuisse gentilem. Aber durch ein Wunder weist sich der Märtyrer aus und verlangt nun ein tegmen, d. h. eine Kapelle (tegmen super me velocius praepara). Man kann auch Cod. Theod. IX, 17, 7 (a. 386) anziehen, wo das verehrte Grab als das erste und der Bau darüber — quod martyrium vocandum sit — als das zweite genannt ist.

[6]) Der Ausspruch Julians s. oben S. 137 Anm. 1. Im Abendlande ist der reichhaltigste Zeuge Gregor v. Tours, besonders in seinen Mirakelschriften. Gallien und Nordafrika scheinen im Westen die Hauptländer des Märtyrerkultus gewesen zu sein; über Rom R. S. I, 129 ff. (die Worte im Laterculus des Polemius Silvius vom J. 449 in Beziehung auf Rom: cum innumeris cellulis martyrum consecratis). In

nahmslos muss dabei eine centrale Disposition Anwendung gefunden haben. Denn nicht nur war der Centralbau in der Antike wie in der Christenheit überhaupt die eigentliche sepulkrale Bauform,[1]) sondern auch noch vorhandene Märtyrerbauten stellen dies fest. Dazu zählen die Kirche der heiligen Sixtus und Cäcilia auf dem Territorium von S. Callisto, der Soteris ebendaselbst, das polygone Mausoleum über S. Pretestato, auch die bekannte Crypta quadrata in S. Pretestato[2]) und die Cella trichora an der Basilika der heiligen Symphorosa bei Rom.[3]) Auch ein von Gregor von Nazianz beschriebenes Martyrium war oktogon.[4])

Der geringe Umfang dieser Bauten musste in dem Masse, als der Märtyrerkult an Inhalt und Umfang wuchs, Schwierigkeiten bereiten und dazu drängen, die bauliche Anlage nach der Norm der gottesdienstlichen Gemeindehäuser zu gestalten.

Diese Richtung illustriert gut das baulich mittelmässige Grabdenkmal der Galla Placidia in Ravenna (S. S. Nazaro e Celso). Der Grundriss hat die Gestalt des Kreuzes mit einem verlängerten Arme. Auf den Kreuzarmen liegen Tonnengewölbe; das erhöhte Mittelquadrat wird von einer Hängekuppel überdeckt. Wert verleiht diesem Bau erst der musivische Schmuck (Fig. 47).[5]) Seine Bestimmung war eine sepulkrale, aber man muss annehmen, dass im Entwurf von vornherein Rücksicht auf bestimmte, hier zu vollziehende liturgische Akte genommen ist. Die Abgeschlossenheit der antiken und auch christlicher Mausoleen ist durchbrochen.

Den Abschluss findet diese Entwickelung in der Verbindung des Märtyrergrabes mit dem Gemeindehause. Dieselbe gestaltete sich praktisch entweder so, dass die Basilika über dem Grabe sich erhob, so dass dieses in den Altarraum gefasst wurde (St. Peter und St. Paul in Rom), oder jene lehnte sich an den Denkmalsbau

---

jedem Falle aber hatte der Orient den Vorzug vor dem Occident. Aus den griechischen und syrischen Schriftstellern des fünften bis siebenten Jahrhunderts lassen sich endlose Listen von Märtyrerheiligtümern zusammenstellen. Das umfangreichste Quellenwerk hierfür sind die Acta Sanctorum der Bollandisten.

[1]) Beispielsweise: S. Costanza in Rom, SS. Nazaro e Celso und Grabmal Theodorichs in Ravenna, die hl. Grabeskirche in Jerusalem, Apostelkirche in Konstantinopel (Grabkirche der Konstantiner), die Rotunden in den Katakomben von S. Giovanni in Syrakus und in Girgenti. Auch unter den syrischen sepulkralen Freibauten einige Beispiele.

[2]) R. S. III, 469 ff.; dazu der Grundplan des Gesamtcömeteriums von S. Callisto; vgl. auch S. 33 die Kirche auf der Area der Soteris. Man müsste, wenn Dehio (s. oben S. 102) im Rechte sein sollte, auch S. Stefano rotondo hierherziehen.

[3]) B. Cr. 1878, Taf. 4. — Unten S. 159 f.

[4]) R. S. a. a. O. — Greg. v. Naz., Or. XVIII, funebr. in patrem c. 39.

[5]) Dehio u. Bezold, Taf. 12. Handbuch der Archit. a. a. O., S. 62 ff. — v. Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, S. 10 ff., Taf. 2—6.

an, wie die Basilika Konstantins an die heilige Grabeskirche in Jerusalem.[1])

Die Verbindung der Cömeterialkirche mit dem Grabe war eine durch die lokalen Verhältnisse bestimmte wechselnde. In der Katakombe der Generosa bei Rom erbaute Damasus eine kleine Basilika (Fig. 48), deren Apsis (C) in die Erde eingehöhlt wurde, während die übrigen Teile (A) frei standen. Vor der Apsis öffnete sich der Eingang (1) zu einer Galerie, welche zu dem begehrten Grabe (B) führte, welches übrigens auch direkt von der Strasse aus erreicht werden konnte (2).[2]) Dagegen ist die Basilika der heiligen Petronilla in S. Domitilla im vierten Jahrhundert völlig in das Galeriennetz eingesetzt mit Ausnahme der Oberwände, deren Fenster den Lichtzugang vermittelten. Die Mauern des wunderlich unregelmässigen dreischiffigen Baues sind aus Backsteinen aufgeführt; Marmorsäulen



Fig. 47. Mausoleum der Galla Placidia.

---

[1]) Lehrreich ist die von Sozomenos, Hist. eccl. IX, 2 erzählte Geschichte von der Bergung und Entdeckung der Reliquien der vierzig Märtyrer. Eine zu den Makedonianern gehörende Diakonisse in Konstantinopel Namens Eusebia besass sie und hinterliess sie bei ihrem Tode Mönchen derselben Sekte zu heimlicher Aufbewahrung. Diese gruben in der Erde eine Kapelle (εὐκτήριος οἶκος) aus, wo sie die Reliquien deponierten und die genannte Eusebia bestatteten. Darüber errichteten sie ein Wohnhaus (οἴκημα), in dessen Fussboden sie einen verborgenen Gang zur Märtyrerkapelle anlegten.

[2]) R. S. III, Taf. 46; S. 651 ff.

dienten als Stützen. Ein Durchbruch in der Apsis führte zu dem Grabe.[1])

Dieses Verfahren, bei welchem Galerien und Gräber rücksichtslos zerstört wurden, hat auch in oberirdischen Cömeterien Anwendung gefunden, worüber das Cömeterium von Manastirine in Salona am besten belehrt.[2]) Eine grosse dreischiffige Basilika mit Querhaus und Vorhalle legt sich in und an neun Mausoleen von verschiedenem Umfange. Ein Teil ist dabei zu Grunde gegangen; andere wurden konserviert, weil offenbar um ihretwillen die Kirche eingesetzt wurde. Sie liegen, eines ausgenommen, nördlich und sind vom nördlichen Seitenschiffe aus erreichbar. Im allgemeinen indes dürften in diesen Grabstätten die Verwüstungen geringer gewesen sein; denn ihre Entstehung fällt hauptsächlich in die nachkonstantinische Zeit, wo die Cömeterialkirchen ihrerseits erst anfingen; es konnte also für diese gleich bei der Anlage ein Raum vorbehalten werden, wie wir z. B. in S. Callisto in Rom sehen.[3]) Ferner zeigt die Basilika neben der Katakombe des heiligen Valentinus an der Via Flaminia vor Rom, dass man gelegentlich die Kirche auch in einiger Entfernung errichtete.[4])

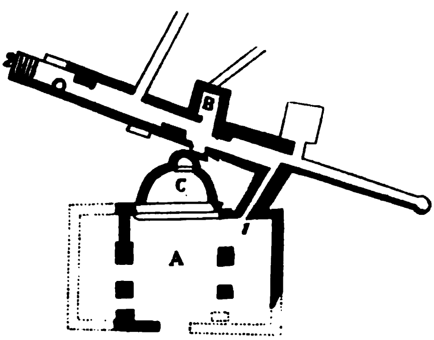


Fig. 48. Basilika in der Katakombe der Generosa (Rom).

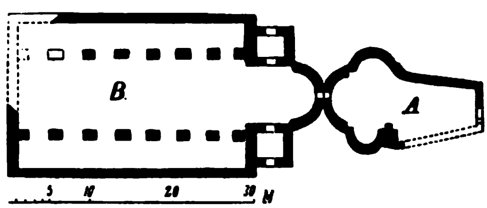


Fig. 49. Cömeterialbasilika S. Sinforosa.

Ein anderes Bild bietet uns S. Sinforosa bei Rom (Fig. 49). Hier stösst an die kleine, in drei Nischen auslaufende Cella mit dem Grabe (A) die Apsis einer dreischiffigen Basilika (B), aber eine Transenna, eine gitterartige Marmorplatte gestattet den Durchblick auf die Confessio von der Basilika aus.[5]) In gleicher Weise legte Paulinus von

[1]) B. Cr. 1874 a. v. O. o.; Revue archéol. 1874, XXVII S. 353—378. Die genaueren Masse ebend. S. 373 ff. Abb. B. Cr. a. a. O.; Kraus, R. S., S. 83 u. s.

[2]) Jelič a. a. O.

[3]) Siehe S. 152 Fig. 45.

[4]) O. Maruchi, Das Cömeterium und die Basilika des hl. Valent. zu Rom (RQS 1889, S. 3 ff.).

[5]) Stevenson, Scoperta della basi-

Nola die von ihm errichtete Basilika zu Ehren des heiligen Felix so an, dass die Apsis derselben an die Apsis der kleinen Basilika stiess, in welcher der Leib des Heiligen ruhte. Beide Apsiden waren da, wo sie sich berührten, von Arkaden durchbrochen. So wurde die Confessio der älteren Basilika gleichsam in die geräumige neue gezogen.[1]) Übrigens standen an dieser verehrten, von Pilgern viel besuchten Stätte noch zwei Basiliken. Auch der Bischof Perpetuus von Tours, welcher i. J. 472 über dem Grabe des heiligen Martin eine prächtige Basilika weihte, verfuhr ähnlich. Um die Apsis nämlich, in welcher durch Säulenarkaden hindurch der freistehende Sarkophag von aussen sichtbar war, zog er einen ringförmigen niedrigen Säulengang. Dadurch wurde ein offener Korridor gewonnen, durch welchen die zahlreich herzuströmenden Pilger in Ordnung an der inneren Apsis vorbeiziehen, das verehrte Grab sehen, vielleicht auch berühren konnten[2]).

Cömeterialkirchen sind verhältnismässig zahlreich nachgewiesen in Rom, im übrigen Italien, in Gallien, Deutschland, Nordafrika und sonst. Die litterarischen Quellen überliefern, dass im vierten bis sechsten Jahrhundert eine überaus grosse Anzahl entstanden ist.[3])

Neben der Beisetzung in den bisher beschriebenen, seien es unterirdischen, seien es oberirdischen Anlagen, gab es in der kirchlichen Sitte noch andere Formen, die aber keinen kunstgemässen Charakter tragen und darum hier ausser Betracht bleiben. Doch sei kurz darauf hingewiesen. Die weiteste Verbreitung hatte das der modernen Form entsprechende Grab, welches in mässiger Tiefe in den Felsen eingeschnitten oder in der Erde ausgemauert war. Wie weit in diesem Falle der Holzsarg Anwendung gefunden hat, lässt sich nicht mehr feststellen, ist wenigstens noch nicht festgestellt. Ein flacher Deckel, auch wohl ein spitzes Dach, schloss die Gruft.[4]) Hier konnte auch die Orientierung in den meisten Fällen durchgeführt werden: das Antlitz des Toten schaute nach Osten. Nordafrika hat zahlreiche Cömeterien dieser Gattung uns hinterlassen. Oft sind diese areae mit den oberirdischen Grabbauten verbunden. In Nordafrika allein ist bisher die Gepflogenheit nachgewiesen, grosse Thongefässe

---

lica di S. Sinforosa, Roma 1878. Zu vgl. ist auch die ältere Anlage von S. Lorenzo.

[1]) Holtzinger, Die Basilika des hl. Paulinus zu Nola (Zeitschr. f. bild. Kunst 1885, S. 135 ff.). — Hierher ist auch wohl eine eigentümliche Doppelbasilika in Zenica in Bosnien zu ziehen, deren Apsiden später durch eine dritte verbunden wurden (Wissensch. Mitt. aus Bosnien u. d. Hercegovina I, Wien 1893, S. 272 ff.). Sachverständige Untersuchungen fehlen noch.

[2]) Chevalier, Les fouilles de Saint Martin de Tours, Tours 1888. Dehio, Die Basilika des hl. Martin von Tours und ihr Einfluss auf die Entwickelung der kirchl. Bauformen des Mittelalters (Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsammlungen 1889, S. 13 ff.).

[3]) Es seien noch genannt: Karthago (Delattre, La basilique de Damus-el-Karita, Constantine 1892), Sirmium (Ephem. Salonit. 1894, S. 5 ff.); S. Agnese in Rom (Armellini, Il cimitero di S. Agnese, Roma 1880). In grosser Zahl hat, wie bemerkt, Nordafrika solche memoriae, allerdings oft von kleinem Umfange, besessen.

[4]) Diese Einrichtung liegt ganz im Rahmen der Antike, vgl. z. B. die Dachform an Gräbern von Myrina bei Pollier et S. Reinach a. a. O. S. 70.

von rundlicher Gestalt als Sarkophage, vorzüglich für Kinder, zu benutzen (Arch. des miss. scient. 1887, XIII, 14 ff. Revue archéol. 1887, X, 28 ff.; 180 ff. Schwarze, Entwickelung der afrikanischen Kirche, S. 54 ff.). In Ägypten hat die uralte Volkssitte der Mumifizierung sich in den christlichen Gemeinden erhalten. Der selten mit Asphalt, häufiger mit Natronlösungen bearbeitete Leichnam wurde auf ein Sykomorenbrett mit Leinenbinden festgebunden, dann nochmals mit gröberen Bindenlagen umwunden und so in einem, oft kaum 1 M. tiefen Grabe bestattet. Diese Gepflogenheit erregte, wie es scheint, nirgends Anstoss (August., Sermo 361 de res. mort. c. 12), wohl aber die mit der Märtyrerverehrung aufkommende andere, die Mumien von Heiligen und anderen verehrten Personen im Hause aufzubewahren (Athanasius, Vita Antonii c. 90). Die Leichen wurden mit einem Erkennungstäfelchen versehen, welches den Namen und dazu das Kreuz oder das Monogramm Christi trug (C. Schmidt, Ein altchristl. Mumienetikett nebst Bemerkungen über das Begräbniswesen der Kopten, in d. Zeitschr. für ägypt. Sprache 1894, XXXII, 52 ff.). Zwei Beispiele im Museum zu Kairo belehren, dass auch die den Leichnam umhüllende Leinwand mit dem Porträt des Toten bemalt worden ist (Mém. publiées par les membres de la Mission archéol. franç. au Caire III, 3 Taf., A u. B). — Im südlichen Kleinasien ist in genauem Anschluss an die antike Sitte der Sarkophag frei in ein aus dem Felsen gehauenes Arkosolium gestellt (Lanckorónski II, 223 n. 182, vgl. S. 71).

ZWEITER TEIL.

Die Malerei.

§ 14.

Allgemeines.

Die Malerei war in der alten Kirche von vornherein günstiger gestellt als die Baukunst. Ein grösseres Gebiet stand ihr offen, und ihre Ausübung war nicht abhängig von den zufälligen religionspolitischen Verhältnissen, mit welchen in den ersten Jahrhunderten und später vereinzelt auch sonst unter nichtchristlicher Herrschaft der Kirchenbau zu rechnen hatte. Zwar mit den älteren Basiliken sind auch die älteren Wandmalereien zu Grunde gegangen, aber die Periode der Mosaiken vom vierten Jahrhundert an bietet um so mehr. Desto wertvoller muss die cömeteriale Malerei erscheinen, welche, geschützt durch ihre Verborgenheit in der Tiefe, einen Zeitraum von drei Jahrhunderten ununterbrochen überspannt. Auch die Buchillustration liegt, obwohl von ihrem einstigen Reichtum nur dürftige Reste sich zu uns gerettet haben, vor unserem Verständnis und Urteil annähernd deutlich. Die sog. Goldgläser fügen einen nach Technik und Inhalt eigenartigen Cyklus hinzu. Dagegen wird bis auf eine Ausnahme vermisst die Möglichkeit eines Einblicks in die malerische Dekoration des christlichen Privathauses. Indes jener einzige Ausnahmefall bestätigt die aus indirekten Schlüssen erwachsende Vermutung, dass diese Malerei wesentlich dieselbe war, welche in Pompeji, auf dem Palatin und sonst als dem antiken Hause eigen bekannt ist.

Mit der Förderung der Kunst haben die Bischöfe und Laien sich die Förderung der Malerei angelegen sein lassen. Besonders die Darstellung der Heiligen bildete einen Gegenstand ihres Interesses, entsprechend ihrem eigenen Enthusiasmus für dieselben. Daher rufen

Panegyriker in rhetorischem Pathos die Hilfe der Maler herbei oder rühmen die Heiligendarstellungen derselben. An Bischöfe wandte man sich, um Maler zu erlangen.[1]) Auch bei dem Staate fanden diese Bestrebungen Unterstützung. Konstantin der Grosse privilegierte Maler und Mosaicisten, und ein kaiserliches Edikt vom Jahre 375 gewährte noch weitergehende Vorrechte.[2])

Die ersten Nachrichten über Übung der Malerei und zwar in der Kleinkunst bei Tertull., De pudic. c. 7: procedant ipsae picturae calicum vestrorum; der Inhalt näher bestimmt c. 10: pastor (nämlich pastor bonus), quem in calice depingis. In der Streitschrift Adversus Hermogenem wird ein Gnostiker bekämpft, der seines Berufes Maler war; gleich anfangs (c. 1): pingit illicite, nubit assidue . . bis falsarius, et cauterio et stilo. Auch im folgenden (c. 2. 33. 45) Beziehungen auf die Malweise des Hermogenes. — Irenaeus, Adv. haer. I, 25, 6 von den Gnostikern: imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a Pilato. Über ein monumentales Gemälde berichtet zuerst Euseb., V. C. III, 3; dasselbe wurde auf Befehl Konstantins in einer Arkadenreihe des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel ausgeführt und zeigte den Kaiser und seine Söhne, über ihren Häuptern das Monogramm Christi, zu ihren Füssen eine drachenartige Schlange (meine Quellenuntersuch. zur Vita Const. des Eusebius in Zeitschr. f. Kirchengesch. XIV, 516 ff.). Seitdem mehren sich die Mitteilungen über Gemälde, besonders in Kirchen. Vgl. die indes sehr unvollständige Zusammenstellung bei Augusti, Beiträge I, 137 ff.; II, 81 ff. Ich füge nur ein Kunsturteil Gregors v. Naz. (Poemata de se ipso XVII, v. 1 ff.; Migne 37, Sp. 1262) an: *Ζωγράφος ἐστὶν ἄριστος, ὃς ἐν πινάκεσσι χαράσσει Μορφὰς ἀτρεκέας, ἔμπνοα δερκομένας· Οὐχ ὃς χρώματα πολλὰ καὶ εὔχροα μάψ ἐπιμίξας, Λειμῶνα γραπτὸν δείκνυσιν ἐκ πινάκων.* Dazu XII, v. 740 ff. (Sp. 1220): *Οὐχ ὃς γράφει κινούμεν' ἁπλοῖς χρώμασι, Ζεῦξίς τις ἢ Πολύκλειτος ἤ τις Εὐφράνωρ, Ἀλλ' ὃς μὲν ἀνθηραῖς τε καὶ παντασκίοις Βαραῖς ἄμορφα σώματ' ἐξεργάζεται Ὧν Καλλίμαχος καὶ Κάλαϊς ἥστην, ὡς δοκῶ, Μόγις γράφοντες εἰκόνας τῶν εἰκόνων* u. s. w. Auch sonst nimmt dieser klassisch gebildete Theologe auf die Kunst Bezug.

§ 15.

Die cömeteriale Malerei.

S. Litteratur oben zu § 13. Lefort, Études sur les monuments primitifs de la peinture chrét. en Italie et mélanges archéologiques, Paris 1885; Hasenclever, Der altchristliche Gräberschmuck, Braunschweig 1886; Pohl, Die altchristl. Fresko- u. Mosaikmalerei, Leipzig 1888; Wiegand, Eine Wanderung durch die römischen Katakomben, Leipzig 1893. Das Material am vollständigsten bei Garrucci II. Einiges ist seitdem noch hinzugekommen. Über den Wert bezw. Unwert der älteren Kopien Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien, Freiburg 1891; dazu RQS 1891, S. 284—289.[3])

---

[1]) Basil., Hom. in Barl. c. 3 (*λαμπροὶ τῶν ἀθλητικῶν κατορθωμάτων ζωγράφοι*); Greg. v. Nyssa, Orat. de S. Theod. init.; Ruricius, Epist. l. II, XV (S. 394 ed. Engelbrecht).

[2]) Cod. Theod. XIII, 4, 2; 4, 4.

[3]) Diese Untersuchungen Wilperts haben zum erstenmal eingehend festgestellt, wie unsicher in vielen Punkten die zeichnerische Überlieferung der Katakombenbilder ist und

Die malerische Ausschmückung der Grabstätte entnahm das Christentum als feste Sitte von der Antike. Mag die Vorstellung vom Grabe als dem zweiten Hause des Toten oder der Wille, durch häusliche Ausstattung des Grabes die Seele vom Erscheinen im Diesseits zurückzuhalten, der gewohnheitsmässig übernommene Grund gewesen sein, thatsächlich ist in der Christenheit diesem Thun eine grosse Sorgfalt gewidmet worden. Darin gab es keinen provinzialen Unterschied. In Alexandrien finden wir dieselbe Gepflogenheit wie in Sizilien und Rom.

Wie auf diesem Boden Sitte an Sitte sich anschliesst, so besteht anfangs auch eine enge Verwandtschaft der Form und des Inhalts. Der Entwurf des schönen, noch dem ersten Jahrhundert angehörenden Deckengemäldes der unteren Vorhalle von S. Gennaro in Neapel hat seine Vorbilder in der anmutigen pompejanischen Wandmalerei. Und ebenso rufen die schönsten und ältesten Wanddekorationen der römischen Katakomben überall die Erinnerung an die Antike wach.


Fig. 50. Aus S. Callisto.

Erst gegen Ende des dritten Jahrhunderts löst sich dieses Band zum Nachteil der christlichen Kunst. Am stärksten prägt sich dieser Zusammenhang an den Deckengemälden der Cubicula aus, die als Grabkammern vornehmer Familien an malerischem Schmuck überhaupt voranstehen. Die quadratische Fläche ist durch ein Gefüge von Kreisen, Halbkreisen und eckigen Feldern wechselnder Form in eine grosse Mannigfaltigkeit umgesetzt, welche durch eingetragene Gruppen, Einzelfiguren, Guirlanden, Blumen, Vögel und andere wohlbekannte Stücke antiker Dekoration (Fig. 50) Inhalt und Anmut erhält. Danach boten Rückwand und Bogenfläche der Arkosolien der Malerei Gelegenheit, und auch hier verrät sich ein, wenn auch nicht so kräftiger, antiker Einfluss.[1])

Doch ein grösseres Interesse knüpft sich an den Inhalt, das Dargestellte. Noch ehe nämlich eine christliche Kunst da war, hatte

wie sich bis in das Corpus Garruccis hinein — von anderen Reproduktionen nicht zu reden — wunderliche und verhängnisvolle Irrtümer fortgepflanzt haben.

[1]) Fr. Portheim, Über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst, Stuttgart 1886. Lehrreich sind die kampanischen Wandmalereien (W. Zahn, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkul. u. Stabiä, Berlin 1828 ff.), noch mehr die Dekoration in den Gräbern an der Via Latina bei Rom (Monumenti inediti dell' Instituto di corr. archeol. Vol. VI).

das Bedürfnis nach cömeterialer Dekoration erfolgreich sich durchgesetzt. Man behalf sich, so gut es ging. Aus dem reichen Schatze des antiken Gräberschmuckes wurde ausgewählt, was die christliche sittlich-religiöse Empfindung ertragen konnte. Der einzigartige Wert des eben genannten Deckengemäldes in S. Gennaro in Neapel liegt darin, dass es diese durch theoretische Erwägung geforderte Stufe thatsächlich bietet. Im mittleren Kreise tragen zwei schwebende Tauben eine Guirlande; ausserhalb desselben wechseln Steinböcke und Blumen und blumengefüllte Schalen ab; weiter folgen in verschiedener Umrahmung Blumenvasen, Seepferdchen, Vögel, endlich nochmals Seepferdchen und Rosen; an den vier Ecken zwei Steinböcke und zwei Panther (Fig. 51). Christliches fehlt, das Durchschlagende sind Teile des bacchischen Bilderkreises, der im antiken Grabschmuck einen Platz hatte wegen der sepulkral-symbolischen Bedeutung der Dionysosmysterien.[1]) Mit dem Christlichen fehlt indes auch alles, was die christliche Empfindung verletzen konnte. Anderswo, nämlich da, wo ein starkes Kunstbedürfnis drängte, muss das Ergebnis dasselbe gewesen sein. Doch nur Rom besitzt einige Parallelen.[2]) Aber überall in der cömeterialen Malerei treten als Erbe der früheren Zeit



Fig. 51. Deckengemälde in S. Gennaro (Neapel).

[1]) A. Heussner, Die altchristlichen Orpheusdarstellungen, Kassel 1893, S. 25 ff. Dazu die Dekorationen in den Gräbern an der Via Latina a. a. O. Taf. 43. 44. 49 bis 51. Wir haben auch hier Greifen, Panther, Steinbock, Seepferdchen, Vögel, Blumen etc. Doch ist beachtenswert, dass die Sinnlichkeit der Nacktheit, wie wir sie hier sehen, durchaus vermieden ist in den christlichen Darstellungen.

[2]) Vorhalle von S. Domitilla (G. 20; dazu 19) und sog. Crypta quadrata in S. Pretestato (G. 37 und oben S. 148).

Trümmerstücke der Antike als Zeugen ihrer einstigen Herrschaft uns entgegen. Freilich von kurzer Dauer war diese Herrschaft wohl allerorten. Sie musste als eine Notlage empfunden werden. Die starken religiösen Motive des jungen Christentums trieben bald

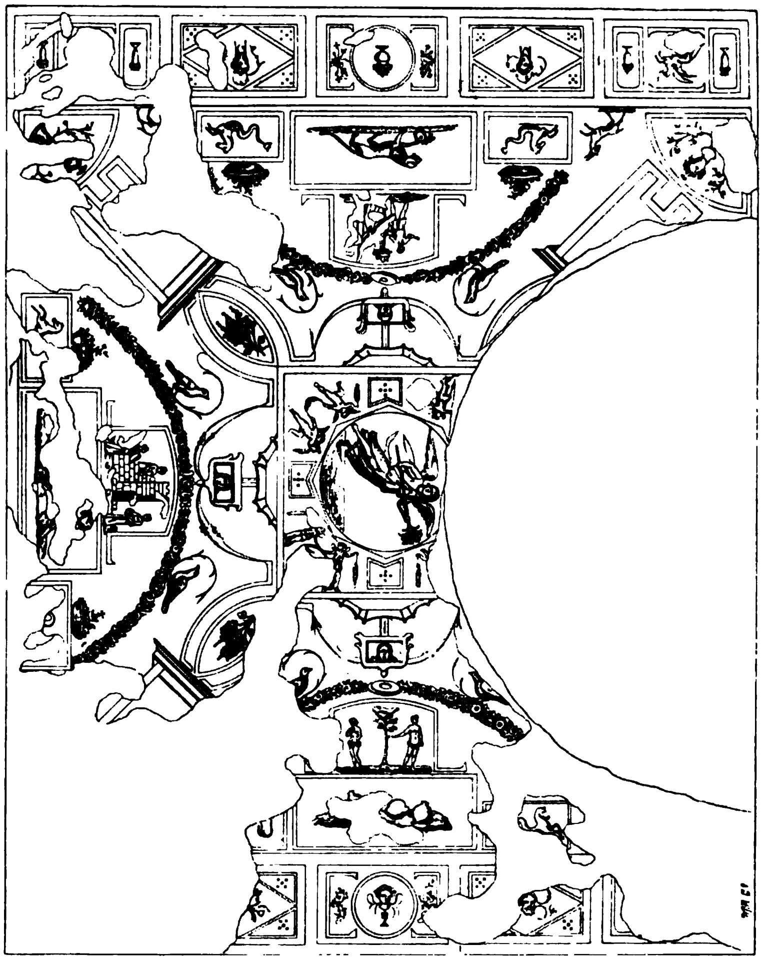


Fig. 52. Deckengemälde in S. Gennaro.

darüber hinaus, und der nächste Erfolg ist die Einführung christlicher Darstellungen. Diese Stufe beleuchtet das nur wenig jüngere, leider fragmentarische Deckengemälde der Vorhalle des zweiten Stockwerks von S. Gennaro.

Eine schwebende Viktoria, einen Palmzweig tragend, füllt den inneren Kreis; Masken, Eroten und Psychen umschliessen sie. See-

pferdchen, Steinbock und Panther erscheinen in weiterem Umringe, dazu ein Greif, männliche und weibliche bekränzte Köpfe, Granatäpfel. Alles dies sind Besitzstücke der antiken Kunst, und zwar des näheren in ihrer Anwendung als Grabschmuck. Aber — und darin liegt der Fortschritt — in dieses fremde Ganze sind die (davon ist eines zerstört) Bildchen christlichen Inhaltes eingetragen. Sie bedeuten die ersten Erfolge der christlichen Kunst. Sie hat Fuss gefasst auf dem fremden Boden, und in kurzer Zeit wird sie daselbst die herrschende Macht. Das Verhältnis kehrt sich um. Anders konnte der Abschluss nicht sein. Erreicht ist er hier früher, dort später. Als allgemeine Grenze lässt sich die Mitte des zweiten Jahrhunderts nennen. Von da an ist die cömeteriale Kunst inhaltlich wirklich christliche Kunst, trotz zahlreicher antiker Elemente. Ihren Stoff entnimmt sie der heiligen Geschichte des Christentums und den religiösen Anschauungen der Gemeinde. Indes das Gewand, der Leib sind auch jetzt noch antik und mussten es sein. Daher sinkt die formale Vollkommenheit der christlichen Malerei mit dem Niedergange der antiken Kunst.

Den Hauptinhalt dieser Malereien bildet die biblische Geschichte, doch in einer starken, durch Rücksichten der Symbolik bestimmten Einschränkung. Die Folge war eine ermüdende Wiederholung derselben Gegenstände. In denselben Rücksichten findet die abkürzende Weise der Darstellung ihre Erklärung. Da nämlich die Beschauer auf diese Symbolik sich verstanden, so genügte es, den springenden Punkt hervortreten zu lassen. Von hier aus ging der Gedanke des Beschauers von selbst weiter. Das Bild gab nur den Anstoss zur Bewegung. Ein in einem viereckigen Kasten stehender Mann reichte aus, um die Geschichte Noahs mit ihrem tiefen Inhalt dem Eingeweihten vor die Seele zu bringen. Christus, mit einem Stäbchen einen am Boden stehenden brotgefüllten Korb berührend, machte die wunderbare Speisung in der Erinnerung lebendig.

Zuweilen allerdings überflügelte der künstlerische Drang das einfache Bedürfnis. Die Phantasie forderte und erlangte ihr Recht, und so entstanden Bilder, welche zwar in dem symbolischen Kreise bleiben, aber sich zu fesselnden Schilderungen erweitern. Dahin gehört ein Gemälde in den sog. Sakramentskapellen in S. Callisto in Rom aus dem Anfange des dritten Jahrhunderts, welches den Schiffbruch des Paulus vor Malta (Act. 27) vorführt (Fig. 53).[1] Die

[1] Dass das Bild so zu deuten ist, glaube ich in meinen A. St. S. 61 ff. erwiesen zu haben.

wilden Wasser überfluten das Fahrzeug; einer der Mannschaft kämpft schon mit den Wellen, ein anderer — so wird die Haltung zu deuten sein — reckt in Verzweifelung die Hände empor. Im Vordergrund aber steht der Apostel, ein Bild fester Ruhe in der Unruhe um ihn, in vertrauensvollem Gebete sich der göttlichen Hilfe überlassend, zu welcher er emporblickt. Eine himmlische Gestalt legt zu derselben Zeit die Hand auf sein Haupt, Trost und Kraft ihm übermittelnd: „Fürchte dich nicht, Paulus" (Act. 27, 24). Der Künstler hat den entscheidenden Moment des Vorgangs erfasst und eindrucksvoll wiedergegeben.

Die wichtigeren biblischen Darstellungen sind:

Adam und Eva. Die Darstellung ist, obwohl fest in den cömeterialen Cyklus angegliedert, nicht häufig. Das älteste Beispiel



Fig. 53. Schiffbruch des Paulus.

(Anfang des zweiten Jahrhunderts) bietet in klassischer Ausführung das Deckengemälde der oberen Vorhalle von S. Gennaro in Neapel. Die Komposition tritt ausserordentlich anspruchslos auf: links und rechts von dem Baume, um welchen sich zuweilen von unten nach oben eine Schlange ringelt, stehen Adam und Eva unter dem Eindrucke der eben vollzogenen Übertretung, doch ohne dass dieser anders als in der erwachenden Schamempfindung, so wie Gen. 3, 7 erzählt wird, zur Anschauung käme. Die einfache, kunstlose Gruppe muss als eine christliche Schöpfung angesehen werden; antike Analogieen sind da, aber sie liegen zu fern. Beachtenswert ist, dass die Nacktheit, welche die litterarische Vorlage forderte, ausnahmslos festgehalten ist.[1])

Noah in der Arche. In diesem Bilde verschwindet der geschichtliche Stoff fast gänzlich vor dem Interesse der Symbolik. In

[1]) A. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christl. Altertums, Wolfenbüttel 1893.

einem viereckigen Kasten steht eine männliche, bartlose Person, deren Alter zwischen Knabenalter und Mannesalter schwankt (G. 31, 1; 67; 73, 2; 27; 44, 1; 70, 1) und erhebt betend die Arme oder streckt sie nach der mit dem Ölzweig herbeifliegenden Taube aus. Die Symbolik schaltet souverän mit dem Stoffe. Irgendwelche antike Vorlagen sind nicht vorauszusetzen. Die unter Septimius Severus, Macrinus und Philippus dem Älteren geprägten Münzen von Apamea in Phrygien (*Ἀπάμεια ἡ Κιβωτός* — *κιβωτός*, arca = Arche) liegen mit ihren Noahdarstellungen von den christlichen Noahbildern weit ab; auch sind sie jünger.[1])

Das Noahbild zählt zu den beliebtesten des altchristlichen Cyklus.

Das Opfer Abrahams. Drei nahe zusammenliegende Momente hat dieses Bild aufgenommen: das Herzutreten Abrahams mit seinem das Holz tragenden Sohne zum Opferaltar (G. 43, 1; 67, 2; 77, 3), den Augenblick der Opferung (24; 48, 1) und den Dank für die Errettung (7, 4; 69, 3?). Die mittlere Scene ist die eigentlich dramatische; sie erfasst die Handlung in ihrer höchsten Spannung. Am Boden kniet Isaak, der Vater hat ihn mit der Linken ergriffen und schwingt in der Rechten ein Schwert, um den verhängnisvollen Schlag zu führen, zu welchem das auf dem Altar brennende Feuer die Vorbereitung ist. Zu derselben Zeit streckt sich aus den Wolken die Hand Gottes als Andeutung des Rufes Gottes. Einmal (G. 48, 1) ist dieser Vorgang mit einer Anschaulichkeit geschildert, dass man auf den Gedanken einer antiken Vorlage kommt.[2]) Die erste Scene erhält dadurch eine gewisse Unklarheit, dass die Hand Gott proleptisch aufgenommen ist.[3])

Moses. Drei Situationen des Lebens Moses stellt die cömeteriale Malerei vor: seine Berufung (Exod. 3, 5), das Quellwunder (Exod. 17, 5f.), den Gesetzesempfang (Exod. 19, 20). Aber die erste und die letzte Scene stehen ganz im Hintergrunde; sie sind aus der mittleren als dem Stamme erst herausgewachsen. Moses erscheint ausnahmslos als bartloser Mann (der bärtige Typus kommt auf Rechnung der älteren Zeichner); mit der Rechten berührt er vermittelst eines gertenartigen Stabes einen Fels, aus welchem zu-

[1]) Sch. K. S. 108; Cahier et Martin, Mél. d'archéol. III, 199 ff.; jüngst G. Weber, Dinair, Célènes, Apamée Cibotos, Besançon 1892, S. 15 ff., Taf. 3.

[2]) Sicher ist eine solche Abhängigkeit auf einem geschliffenen Glase bei Wilmowski, Archäol. Funde in Trier und Umgegend, Trier 1873, III; G. 463, 2.

[3]) J. Wilpert, Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst mit besonderer Berücksichtigung zweier unbekannter Monumente (RQS 1887, S. 126 ff., Taf. V—VI).

gleich ein reicher Wasserstrom hervorbricht. In den älteren Darstellungen hat die hohe Gestalt des Volksführers einen imposanten Zug (vgl. z. B. G. 5, 1; 7, 1; 9, 4), der durch die Vereinzelung gehoben wird. Denn im Gegensatz zur Skulptur hat die ältere Malerei Moses fast ausschliesslich ohne Umgebung dargestellt.

Daniel unter den Löwen[1]) (Fig. 54). Diese Scene gehört zu den bevorzugtesten Stücken unseres Bilderkreises. In voller Nacktheit, die Arme im Gebet ausgebreitet, steht der Jüngling (G. 16, 1, Knabe) zwischen zwei Löwen von wechselnder Grösse (die Gegensätze, G. 31, 2 und 52, 1), die ihn bedrohen. Haltung und Ausdruck sprechen unerschütterliches Vertrauen in die göttliche Hilfe aus. Auf das Beiwerk ist verzichtet. Nur gelegentlich wird die „Löwengrube" angedeutet (53, 1). Die älteste Darstellung in S. Domitilla aus dem



Fig. 54. Orans, Daniel, Jonas (S. Callisto).

zweiten Jahrhundert (G. 19, 2; B. Cr. 1865, S. 42) ist noch ganz aus antikem Geiste, aber auch in der Folgezeit haben in keinem Bilde die antiken Traditionen in dem Masse fortgelebt, wie in diesem. Die durch den Text nicht geforderte Nacktheit ist mit seltenen Ausnahmen festgehalten und gab eine der wenigen Gelegenheiten, die Modellierung des Körpers nach klassischem Muster zu versuchen.

Drei Männer im Feuerofen. Zu Grunde liegt die Erzählung Daniel 3, 20 ff. Dagegen aus dem „Gesange der drei Männer" genommen ist die betende Haltung der drei Verurteilten, die bekleidet[2]) auf einem wirklichen Ofenaufbau gestellt sind, aus

[1]) B. Cr. 1884/85, S. 89 ff.

[2]) Nach 3, 21: *τότε οἱ ἄνδρες ἐκεῖνοι ἐπεδήθησαν σὺν τοῖς σαραβάροις αὐτῶν καὶ τιάραις καὶ περικνημῖσιν* u. s. w. Die Beinkleider, die persische Kopfbedekkung, die Gewänder sind einigemal gewissenhaft in Vollständigkeit aufgenommen. Das einzige Beispiel einer Darstellung in

welchem Flammen emporringeln. Daneben giebt es Verkürzungen. Wenn einmal (G. 77, 3) eine Taube mit dem Ölzweig herbeifliegt, so schlägt darin der sepulkrale Gedanke durch.

Jonas (Fig. 54). Die Geschichte des Jonas erfreute sich derselben Beliebtheit wie das Leiden Daniels. Der Prophet, über Bord geworfen, von dem Seeungetüm gerettet und als Geretteter unter der Laube ruhend, bildete den Inhalt; daher die so häufige Dreiteilung in der Komposition (lehrreich G. 9, 2), die nur selten zur Vierteilung sich erweitert (G. 35, 2; 52, 1; 79, 4). Der Prophet ist stets nackt, die Laube eine Kürbislaube.[1]) Man wird annehmen müssen, dass die drei oder vier Scenen, in welche sich dieses Bild auseinanderlegt, den einen Gedanken der Errettung ursprünglich aussprechen wollten, doch ist hernach jedenfalls der ruhende Jonas, das Abbild des im Todesschlummer Ruhenden, bestimmend in den Vordergrund getreten. So erklärt sich, dass dieses Bild so oft allein auftritt (G. 16, 1; 27; 40(?); 41; 35; 50, 1; 63; 83, 2; 91) oder als die Hauptscene erscheint (66, 2; 71, 1). Im ruhenden Jonas endlich hat die Kunst ihr hervorragendstes Interesse gefunden, und man kann die Frage stellen, ob nicht in einzelnen Fällen (z. B. G. 22, 5; 6, 4) der schlummernde Endymion vor ihr gestanden hat.[2])

Der Unterschied der Verwertung besteht auch hinsichtlich der neutestamentlichen Stoffe. Den ersten Platz nimmt die Auferweckung des Lazarus ein; die übrigen in dieser Aufzählung zu nennenden Stücke stehen ungefähr auf gleicher Linie.

Geburt Christi und Epiphanie. Die älteste Darstellung des neugeborenen Christuskindes auf dem Schosse der Maria findet sich in S. Priscilla in Rom (um die Mitte des zweiten Jahrhunderts). Neben beiden steht Joseph; über der Gruppe schwebt ein Stern. Ein etwas jüngeres Bild in der Katakombe SS. Pietro e Marcellino lässt vor Mutter und Kind zwei Magier mit Geschenken auftreten, und diese Bestimmtheit erhält sich in der Folge. Wir haben seitdem nur Epiphaniendarstellungen in der cömeterialen Malerei des christlichen Altertums.[3])

Heilung des Gichtbrüchigen. Es entspricht ganz der Weise dieser symbolisierenden Kunst, dass sie allein den Gicht-

---

Nacktheit (G. 68, 1) ist verdächtig (Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien, S. 29f.).

[1]) *Κολοκύνθη* in der Septuagnita, während die Vulgata hedera, Epheu, hat.

[2]) Sch. A. St. 81f.

[3]) Sch. A. St. VI: „Die Marienbilder der altchristlichen Kunst.“ Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, 2. Aufl., Stuttgart 1886. Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben, Freiburg 1887 (unkritisch, doch mit teilweise brauchbaren Abbildungen).

brüchigen, der geheilt sein Bett in mässigem Schritt heimträgt, vorführt, also sogar auf die Anwesenheit Christi verzichtet.

Wunderbare Speisung. Nur in einem Falle stehen dem das Wunder vollziehenden Christus zwei Jünger helfend zur Seite, was auf den Sarkophagreliefs Regel ist; sonst handelt Christus allein und zwar in der Weise, dass er mit einem Stabe einen der am Boden stehenden Brotkörbe berührt. Die Zahl dieser letzteren bewegt sich zwischen fünf und sieben. Es ist zu beachten, dass Matth. 14, 19 wohl fünf Brote, aber nicht fünf Körbe mit Broten erwähnt sind; ebenso 15, 34 sieben Brote. Die Fische fehlen ganz.

Blindenheilung. Nicht häufig und in Anlehnung an Mark. 10, 46ff.; Luk. 18, 35ff. ausgeführt.

Auferweckung des Lazarus.[1]) In einem in antiker Weise gestalteten Grabeshause (dagegen im Text Joh. 11, 38 *σπήλαιον* = Grotte) oder vor demselben steht, in faltige Gewandung gehüllt oder als Mumie gedacht (G. 53, 1; 73, 2), Lazarus und erwacht oder ist schon zum Leben erwacht unter der Berührung eines Stäbchens, welches Christus in der Hand trägt. Nur vereinzelt (z. B. 5, 5) ist das Wunder durch das Wort (Joh. 11, 43) vollzogen. Jenes Stäbchen hat, wie auch im Wunder der Brotvermehrung, im Texte keine Begründung; es ist die virgula divina, welche im Altertum „Wunderthäter" handhabten.

Im Hintergrunde stehen, obgleich zu dieser Gruppe gehörig, die Himmelfahrt des Elias und die Heilung der Blutflüssigen.

Nach Herkunft und Inhalt ist mit diesem Cyklus aufs engste verbunden der Gute Hirt[2]), die Lieblingsgestalt der altchristlichen Kunst und daher über alle Erzeugnisse derselben verbreitet. Den Anlass gab die Selbstbezeichnung Jesu als des Guten Hirten (Joh. 10), doch haben sich, indem das Bild in den sepulkralen Kreis eintrat, Gedanken hineingeschoben, welche den ursprünglichen Sinn, wenn auch nicht verdrängten, so doch zurückstellten. Aus dem fürsorgenden Hirten ist der Schirmer und Beschützer der Toten geworden, welche durch das Schaf auf seiner Schulter oder auch durch die um ihn versammelten Schafe vorgestellt werden.[3]) Denn der das Schaf

[1]) A. Pératé, La résurrection de Lazare dans l'art chrét. primitif (Mélanges G. B. de Rossi, S. 271 ff.).

[2]) M. A. Veyries, Les figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien. Paris 1884. H. Bergner, Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst, Berlin 1890. Sch. A. St. S. 65ff. K. S. 112ff. Dazu ein kurzer Aufsatz von Piper im Evang. Kalender 1852, S. 19ff.

[3]) Über Form und Inhalt dieses Bildes verweise ich auf meine angeführten Dar-

tragende Hirt ist das Charakteristische, nicht irgend eine andere Auffassung. Mit dem widdertragenden Hermes hat diese Gestalt in keiner Beziehung irgendwelche Zusammenhänge; sie ist eine Schöpfung der christlichen Kunst. Schon im zweiten Jahrhundert tritt sie hervor und geht bis an das Ende des christlichen Altertums. Keine andere Figur hat den Idealismus der jungen christlichen Kunst so sehr festgehalten wie diese.

Dunkel dagegen ist der Ursprung des Fischsymbols.[1]) Allein, wie in S. Lucina, oder als Speise den Mahlgenossen vorgesetzt, wie auf den oben besprochenen Darstellungen, ist der Fisch von einem Mysterium umgeben und getragen, und dieses Mysterium ist die geheimnisvolle Hingabe Christi an die Gläubigen im Abendmahl.[2]) So ist auch das Mahl der Sieben (Fig. 55) zu verstehen, welches in den Sakramentskapellen in S. Callisto mehrmals vorkommt. Anknüpfend an die Erscheinung des Auferstandenen am See Tiberias (Joh. 21) erhebt es sich zu der symbolischen Bedeutung, welche seit dem vierten Jahrhundert wenigstens nachweisbar,[3]) sicher aber älter ist. So bezeichnet hier wie



Fig. 55. Mahl der Sieben in S. Callisto.

legungen, die sich mir bei erneuerter Prüfung bestätigt haben. Das gilt insbesonders von der sepulkralen Symbolik. Wichtig ist die Korrespondenz zwischen Ps. 22, 1 ff. (*Κύριος ποιμαίνει με καὶ οὐδέν με υστερισει ... ἐπὶ ὕδατος ἀναπαύσεως ἐξέθρεψέ με· .. ἐὰν γὰρ καὶ πορευθῶ ἐν μέσῳ σκιᾶς θανάτου, οὐ φοβηθήσομαι κακά ... ἡ ῥάβδος σου καὶ η βακτηρία σου, αὐταί με παρεκάλεσαν*) und Apok. 7, 17 (.. *τὸ ἀρνίον τὸ ἀνὰ μέσον τοῦ θρόνου ποιμανεῖ αὐτοὺς καὶ οδηγήσει αὐτοὺς ἐπὶ ζωῆς πηγὰς ὑδάτων*). Sie ist eine enge und reicht aus, die Symbolik festzustellen. Eine altchristliche Grabinschrift beginnt daher mit den Anfangsworten des genannten Psalms (C. I. G. IV, 9153). Vgl. ferner Ezech. 34, 11 ff. und zahlreiche Psalmstellen (Sch. K., S. 113).

[1]) H. Achelis, Das Symbol des Fisches, Marburg 1888. Daselbst auch die weitere Litteratur.

[2]) Sch. A. St., S. 53 ff. K. S. 117 ff. Über die an dieser Stelle traditionell verwendete Aberkios-Inschrift vgl. Zahn, Avercius Marcellus von Hieropolis (Forschungen zur Gesch. d. neutest. Kanons 1893. V, 57 ff). Der christliche Ursprung ist neuerdings von Ficker in Frage gestellt (Sitzungsberichte der Königl. preuss. Akad. d Wissensch. 1894. V, 87 ff.). Dagegen Theol. Litteraturblatt 1894, n. 18. 19.

[3]) August., In Joh. tract. 123, 2: piscis assus Christus est, in Anknüpfung an Joh. 21, 9; ebenso Pseudo-Prosper, De promiss. et praed. Dei II, 39: (Christus) satians ex se ipso in littore discipulos et toti se offerens mundo *ἰχθύν*.

sonst der Fisch die mystische Lebensgemeinschaft, welche das heilige Mahl zwischen Christus und den Seinen herstellt und erhält, und welches als eine Garantie der Unsterblichkeit galt, ja den Unsterblichkeitsleib geheimnisvoll wirken sollte.[1])

Die bekannte anagrammatische Spielerei, welche aus dem Worte ΙΧΘΥC das Bekenntnis *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* gewinnt, ist späteren Datums.

Nächst dem biblischen Stoffe wurde dem Bilde des Toten der grösste Raum in diesem Cyklus gewährt, indes fast ausnahmslos in



Fig. 56. Porträt der Dionysas als Orans (S. Callisto).

enger Verknüpfung mit den Darstellungen heiliger Geschichte. Ja, so weit ging das Bestreben, diesen Zusammenhang herzustellen, dass den alt- und neutestamentlichen Figuren — Christus immer aus-

[1]) Joh. 6, 53f.: *ἐὰν μὴ φάγετε τὴν σάρκα τοῦ υἱοῦ τοῦ ἀνθρώπου καὶ πίητε αὐτοῦ τὸ αἷμα, οὐκ ἔχετε ζωὴν ἐν ἑαυτοῖς.* In demselben Sinne nennt Ignatius, Ad Eph. c. 20 die Eucharistie *φάρμακον ἀθανασίας.* Beachtenswert für das Verständnis der Symbolik ist Irenaeus, Adv. haer. IV, 18, 5: . . *τὰ σώματα ἡμῶν, μεταλαμβάνοντα τῆς εὐχαριστίας, μηκέτι εἶναι φθαρτά, τὴν ἐλπίδα τῆς εἰς αἰῶνας ἀναστάσεως ἔχοντα.* Derselbe Gedanke kurz vorher. — V, 2, 3: *τὰ ἡμέτερα σώματα ἐξ αὐτῆς* (scl. *εὐχαριστίας*) *τρεφόμενα καὶ τεθέντα εἰς τὴν γῆν καὶ διαλυθέντα ἐν αὐτῇ ἀναστήσεται ἐν τῷ ἰδίῳ καιρῷ.* — Firm. Matern., De errore prof. rell. c. 18: coelesti cibo renovate hominem perditum, ut quicquid in vobis mortuum est, divinis beneficiis renascatur. Weitere Belege lassen sich in grosser Anzahl geben.

geschlossen — gelegentlich die Züge des Toten gegeben wurden. Denn das Geschick des Toten wird im tröstlichen Lichte der heiligen Geschichte betrachtet. So erscheint Jonas in allen wichtigeren Altersstufen vom halbwüchsigen Knaben bis zum gereiften Manne.[1]) Denn seiner Rettung aus der Meerestiefe wird die Errettung des Toten aus Grab und Tod symbolisch nahe gerückt. Von demselben Gesichtspunkte aus ist einmal auf einem Sarkophage in die Arche statt Noahs eine Frau Namens Juliane, die Tote, gestellt.

Einen religiösen Inhalt haben auch die sog. Oranten, Gestalten betender Frauen (Fig. 56), selten betender Männer. Sie sind das Bild des Toten in seiner irdischen Erscheinung, der seine Seele vertrauensvoll Gott anheimgiebt. Aus dieser Porträt-Orans hat sich vielleicht hernach eine weibliche Personifikation des Gebets entwickelt ohne weitgreifende Bedeutung.

Die sog. Oranten sind männliche oder weibliche Gestalten, die in betender Haltung die Arme zum Himmel erheben. Denn das war, wie bei Griechen und Römern, zwar nicht die ausschliessliche, aber vorwaltende Gebetsstellung der Christen.[2]) Solche Oranten treten uns in den cömeterialen Bildwerken zahlreich entgegen, auf Epitaphien, Sarkophagen und vor allem in der Malerei. Sie sind Porträts im weiteren Sinne der Toten. Der Tote in seiner leiblichen Erscheinung wird damit im Akte des Gebets abgebildet. Daher ist zuweilen der Name beigefügt;[3]) Gesichtsausdruck und Kleidung sind individuell, was in den Sarkophagreliefs noch schärfer ausgebildet ist als in den flüchtigen Malereien der Grabstätten.[4]) Die Oranten sind im Paradies vorgestellt, allein oder in Begleitung des Guten Hirten, später auch eines Heiligen.[5]) Nicht anders ist der Sinn, wenn links und rechts neben dem Betenden eine Taube mit dem Ölzweige, dem Symbol des Friedens im Jenseits, steht (G. 64, 1 und sonst). Auf Sarkophagen sehen wir die Orans vorwiegend an der Stelle, wo nach antiker wie nach christlicher Gepflogenheit das Medaillonporträt des Toten seinen Platz hat (z. B. G. 373—382 und sonst). Demnach sind die Oranten im allgemeinen zu verstehen als die Bilder der Toten, welche im Sterben ihre Seele Gott übergeben.[6]) Denn dass es nur ein Gebet für die eigene Seele und deren Heil sein kann, nicht etwa Gebet der Verstorbenen für die Hinterbliebenen, braucht gegenüber Denkmälern, die mit dem zweiten Jahrhundert beginnen, nicht begründet zu werden.

---

1) Sch. A. St. 14 f.

2) 1. Tim. 2, 8: . . ἐπαίροντας ὁσίας χεῖρας. Tertull., Apolog. c. 30: illuc (ad caelum) suspicientes Christiani manibus expansis . . precantes sumus. Clem. Rom., I, c. 2: ἐξετείνατε τὰς χεῖρας ὑμῶν πρὸς τὸν παντοκράτορα θεόν u. sonst häufig. Über die verschiedenen Gebetsstellungen Orig., De orat. c. 31. Ganz unbekannt war im christlichen Altertume das Händefalten (vgl. meine Bemerkungen im Theol. Litteraturblatt 1892, S. 391 f. gegen Achelis, Prakt. Theol. II, 116).

3) G. 31, 1; 36, 2; 52, 2; 69, 2; 99, 1; 101, 1, 2; 102, 2. Dazu das schöne Gemälde in der sog. Cripta dei cinque santi R. S. III, Taf. I—III (daraus Fig. 56).

4) Beispielsweise G. 73, 1; 99, 2; die als Maria in Anspruch genommene Orans im Coem. Ostrianum bei G. 66, 1 ist besonders charakteristisch (als gewöhnliche Christin erwiesen Sch. A. St. 185 ff.; jetzt auch Wilpert, Ein Cyclus christol. Gemälde S. 46 ff.).

5) G. 34, 1; 53, 2; 59, 1, 2; 67, 1; 55, 1; 67, 2.

6) Etwa nach dem Beispiele und den Worten des Protomartyrs Stephanus (Act.

Schwierigkeiten erheben sich der ausschliesslichen Anwendung dieser Interpretation da, wo die Oranten, sei es in Einzahl, sei es in Mehrzahl, an Deckengemälden auftreten,[1]) und angesichts ferner der Thatsache, dass die männlichen Oranten weit hinter der Zahl der weiblichen zurückbleiben. Beides — doch letzteres mehr als ersteres — führt den Gedanken nahe, dass in einigen Fällen die Orans als Personifikation des Gebets zu verstehen sei. Es wäre das allerdings eine ganz einzigartige Erscheinung in der ältesten christlichen Kunst. Ganz ausgeschlossen dagegen ist die Deutung der Orans auf die Kirche. Maria ferner ist erst im fünften Jahrhundert vereinzelt als Orans abgebildet, wie z. B. auch die heilige Agnes.[2])

Kraus (R. E. II, 538 ff.) findet in der männlichen oder weiblichen Orans, „wo sie nicht individuell (d. h. als Bild des Toten), sondern symbolisch erscheint, zunächst nicht die Kirche, sondern den oder die Fidelis bez. die gläubige Seele dargestellt. Diese Auffassung bildete dann die Brücke zu der späteren, wo die Orans als Bild der Gesamtheit der Gläubigen, der Kirche auftritt.“ Liell (Die Darstellungen der Jungfrau Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben, S. 115 ff.) entdeckte zwei Klassen von Oranten: „solche, welche inmitten biblischer Darstellungen, die Verkörperung der Bitten des Priesters am Grabe, stehend den Besucher des Grabes um sein Gebet anflehen, und solche, die in einer Umgebung, welche die Freuden des Paradieses ausdrückt, für uns zu Gott flehen.“ In beiden Fällen sind die Oranten „symbolische Darstellungen der Seelen der Verstorbenen“ (S. 136). Abgelehnt wird die Beziehung auf die Kirche und die Jungfrau Maria, ausgenommen bestimmt bezeichnete Fälle. Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde aus d. Katak. d. heil. Petrus u. Marcellinus, Freiburg 1891, S. 30 ff.): „Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen.“ An die Seelen der Verstorbenen, welche man entweder schon im Paradiese dachte oder „denen man die Seligkeit wünschte“, hätten die Hinterbliebenen, „welche die Orantenfiguren an den Gräbern anbringen liessen“, ihre Bitten um das Gebet gerichtet. Heussner, Die Bedeutung der Oranten in der altchristl. Kunst (Christl. Kunstbl. 1893, S. 88 ff.): neben der vorwaltenden Beziehung auf die Toten „sinnbildliche Darstellung der im Glauben abgeschiedenen Seele im allgemeinen“, „Sinnbild der Hoffnung und der Zuversicht der Christen auf die Auferstehung“.

Dem Religiösen fern gerückt sind diejenigen Darstellungen, welche den Toten in Ausübung seines Berufs oder in einer sonstigen auf sein irdisches Dasein abzielenden Haltung zeigen. Öfters treffen wir so Fossores bei ihrer Arbeit (Fig. 43. 44 S. 143), einmal eine Gemüsehändlerin, einen Bäckermeister in den verschiedenen Stadien seines Gewerbes, einen Schiffsrheeder, einen Cirkuskämpfer u. s. w.[3])

7, 59): *κύριε Ἰησοῦ, δέξαι τὸ πνεῦμά μου.* Lehrreich sind auch die beiden pseudocyprianischen Bussgebete (Cypr. op. ed. Hartel III, 144 ff.). Das volle Verständnis wird indes erst durch die Symbolik des cömeterialen Bilderkreises überhaupt aufgeschlossen.

[1]) G. 42, 1; 46, 2; 49, 2; 54, 1; 61. Lehrreich 2, 5, wo der Versuch gemacht ist, auch den Guten Hirten in die Orantenstellung zu ziehen. Aus der Mehrzahl darf nicht zu viel geschlossen werden; ein römisches Gemälde (G. 69, 2) zeigt zwei, durch zwei biblische Scenen getrennte Oranten; neben der einen steht GRATE BENEMERENTI, neben der anderen GRATA. Es ist also dieselbe Person.

[2]) Sch. A. St. 86 ff.; 178 ff.

[3]) G. 7; 8; 40—43; 50; R. S. III Taf. 13; RQS 1887 Taf. 2; G. 88, 2; Maruchi, Di un ipogeo recentemente scoperto nel cimitero di S. Sebastiano, Roma

So lebte der Tote als der, welcher er einst war, im Bilde an seinem Grabe fort. Nicht das Sterben, sondern das ungebrochene Leben kommt zum Ausdruck. Eine Mutter von der Erscheinung einer vornehmen Römerin, vor ihr der Knabe, beide lebenswahr aufgefasst und ohne den leisesten Anflug einer traurigen Empfindung, gehören ebenfalls in diese Gruppe.[1]) Wir befinden uns ganz in antiker Anschauung und Gewohnheit, welche den Toten im Bilde so fortleben liess, wie man ihn als Lebenden kannte.

Es ist auch ein mittlerer Weg zwischen der weltlichen und der religiösen Auffassung gefunden. Wir erkennen ihn vorzüglich in den sog. Familienmahlen. Antike Grabdenkmäler zeigen uns schon diese eigentümliche Komposition, welche bestimmt gewesen zu sein scheint, das Familienleben, wie es in der gemeinsamen Mahlzeit charakteristisch sich darstellt, in der Erinnerung vorzuführen. Die Vorstellung von einem Symposion im heiteren Dasein im Jenseits[2]) hat auch ihrerseits Anregung dazu gegeben. An beiden Punkten setzen die christlichen Parallelen[3]) ein. Sie haben zunächst nichts Besonderes: die Gastmahlsgenossen, Männer und Frauen, sitzen am bereiten Tische und lassen sich bedienen; mächtige Mischkrüge fehlen nicht. Indes die Fischspeise und noch sicherer die Beischriften[4]) erheben diese Mahlzeiten aus der Alltäglichkeit und lehren uns, dieselben zwar an die irdische Wirklichkeit anzuknüpfen, aber doch zugleich sie unter die Vorstellung vom himmlischen Mahl im Jenseits zu stellen. Denn auch die älteste christliche Bildersprache schilderte die Freuden der jenseitigen Seligkeit als ein Gastmahl in Gemeinschaft mit Christus.[5]) Ernster ist ein Bild in S. Callisto gefasst: Gatte und Gattin stehen neben einem dreifüssigen Tische, auf welchem Brotstücke und ein Fisch, das Symbol Christi, liegen. Der Mann ergreift die Speise, während die Frau dankend die Hände erhebt.[6])

1879 Taf. 2. Wilpert in RQS 1887 S. 20 ff. Noch reichhaltigeres Material dieser Art bieten die Inschriftenbilder.

[1]) Abb. im letzten Teile.

[2]) Dieterich, Nekyia. Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse, Leipzig 1893, S. 78 ff.

[3]) B. Cr. 1882, Taf. 4—6. Zur Deutung Sch. A. St. S. 51—92, woselbst auch die weitere Litteratur.

[4]) IRENE DA CALDA (calidam aquam), AGAPE MISCE MI (mihi) — die Namen *Εἰρήνη* und *Ἀγάπη* kehren noch dreimal wieder (vgl. 2. Kor. 13, 11).

[5]) Luk. 13, 29: *Καὶ ἥξουσιν ἀπὸ ἀνατολῶν καὶ δυσμῶν* u. s. w. *καὶ ἀνακλιθήσονται ἐν τῇ βασιλείᾳ τοῦ θεοῦ.* 22, 29 f.: . . *ἵνα ἔσθητε καὶ πίνητε ἐπὶ τῆς τραπέζης μου ἐν τῇ βασιλείᾳ μου* vgl. 12, 37; 14, 15; Ps. 17, 15. — Acta Carpi, Papyl. et Agath. c. 42 (Gebhardt u. Harnack, Texte und Untersuchungen, III, S. 451 f.) die Vision der Agathonike: *τὸ ἄριστον τοῦτο ἐμοὶ ἡτοίμασται, δεῖ οὖν με μεταλαβοῦσαν φαγεῖν τοῦ ἐνδόξου ἀρίστου.* Vgl. auch Acta Perpet. c. 4. Es bestanden hierüber zum Teil sehr sinnliche Vorstellungen.

[6]) G. 7, 4; R. S. II Taf. 16. Sch. A. St. Fig. 15, dazu S. 86 ff.

Ausser diesen Darstellungen besitzt der altchristliche Bilderkreis eine Anzahl Stücke symbolischen Inhaltes, welche entweder von dem biblischen Stoffe direkt abgezweigt sind, wie Lamm, Fisch, Taube, oder der allgemeinen Vorstellung damaliger Zeit entstammen, jedoch mit christlichem Inhalte sich erfüllt haben, z. B. Pfau, Phönix, Palme, Kranz, Krone, Schiff.[1]) Das anziehendste Stück dieser letzteren Gruppe ist Orpheus, welchem die Thatsache, dass die orphischen Mysterien Unsterblichkeitsgewissheit vermittelten, Eingang verschafft hat.[2]) Ein jetzt verschwundenes Deckengemälde in S. Domitilla zeigt ihn in phrygischer Gewandung, die Lyra in der Hand, umgeben von Vögeln und vierfüssigen Tieren. Biblische Scenen und Landschaftsbilder umrahmen das leicht entworfene, im antiken Geiste gehaltene Bild. Ihm reiht sich an die Gruppe von Eros und Psyche, die in wechselnder Anordnung uns vor Augen treten, Guirlanden tragend, Blumen pflückend, im Reigen sich schwingend.[3]) Es ist die anmutigste Darstellung in der altchristlichen Kunst, die dem schönen Märchen, welches das Sichwiederfinden getrennter Seelen erzählt, bereitwillig Raum gab.



Fig. 57. Orpheus (Deckengemälde in S. Callisto).

Auch sonst noch hat, wenngleich in Kleinigkeiten, die antike Kunst in der Rivalin fortgelebt.

Die Orpheusdarstellungen in der altchristlichen Kunst haben von ihrer ersten Entdeckung an Verwunderung erregt. Als sicher christlich sind zur Zeit bekannt vier Gemälde und zwei Sarkophagreliefs, wozu wahrscheinlich noch ein Marmorrelief in Athen und eine Statue (verstümmelt) im Museum zu Konstantinopel zu rechnen sind (Heussner a. a. O.; dazu B. Cr. 1887, Taf. 6; RSQ IV, 1890, S. 104 ff., Taf. 6. Gegen den christlichen Ursprung des athen. Exemplars Dieterich, Nekyia, S. 230). Am bekanntesten ist das Deckengemälde in S. Domitilla (G. 25; Sch. K. S. 102 und sonst sehr häufig). Unsere Abbildung (Fig. 57) geht in so fern über die historische Orpheusgruppe hinaus, als sie Orpheus von Schafen begleitet sein lässt, also sich der Darstellung des Guten Hirten nähert (vgl. Heussner S. 3 f.). Die traditionelle

[1]) Sch. K. S. 101 ff. Zu Phönix Piper, Myth. u. Symb. I, 446 ff. R. E. II, 622 ff. Schon in den neunziger Jahren des 1. Jahrh. ist die Fortdauersymbolik des Phönix von Christen benutzt worden, nämlich von dem römischen Bischof Clemens in seinem Briefe an die Korinther c. 25 zur Begründung der christl. Auferstehungshoffnung. Bezeichnend ist die Überleitung c. 26: *μέγα καὶ θαυμαστὸν οὖν νομίζομεν εἶναι, εἰ ὁ δημιουργὸς τῶν ἁπάντων ἀνάστασιν ποιήσεται τῶν ὁσίως αὐτῷ δουλευσάντων . . . ὅπου καὶ δι᾽ ὀρνέου δείκνυσιν ἡμῖν τὸ μεγαλεῖον τῆς ἐπαγγελίας αὐτοῦ.* Auch auf antiken Abbildungen verband sich der Begriff der Palingenesie mit dem Phönix.

[2]) A. Heussner, Die altchristlichen Orpheusdarstellungen, Cassel 1893.

[3]) Oben S. 66 Fig. 52; G. 20.

Erklärung dieses eigenartigen Bildes stützt sich in erster Linie auf eine antitypische Parallelisierung Christi und des mythischen Sängers bei Clemens von Alexandrien (Coh. 1). Der zauberhaften Wirkung des Gesanges des Orpheus, Amphion und Arion stellt dieser Theologe gegenüber die viel bedeutsamere moralische Wirkung seines Sängers, des ewigen Logos. *'Αλλ' οὐ τοιόσδε ὁ ᾠδὸς ὁ ἐμὸς* u. s. w. *Μόνος γοῦν τῶν πώποτε τὰ ἀργαλεώτατα θηρία, τοὺς ἀνθρώπους, ἐτιθάσσευεν.* Im folgenden wird dieser gegensätzliche Vergleich nach allen Seiten hin ausgeführt. Dieselbe, offenbar durch Clemens veranlasste Parallelisierung bei Eusebius, De laud. Const. c. 14: Christus, *ὁ πάνσοφος καὶ παναρμόνιος τοῦ θεοῦ Λόγος*, wird zu dem im „hellenischen Mythos" überlieferten Orpheus in Gegensatz gestellt. Die Weise der Verwertung dieses Vergleichs schliesst von vornherein aus, in dem Orpheus der Kunst Christus zu finden. Denn Christus gilt dort doch nicht als ein Orpheus höherer Ordnung, sondern als der Gegensatz zu Orpheus, welchen letzteren Clemens daher verächtlich und höhnend vorführt. Orpheus und die beiden anderen Sänger waren „Betrüger", die im Dienste der Dämonen standen und die Menschen demoralisierten. Es ist aber überhaupt einfach ausgeschlossen, dass die altchristliche Kunst eine mythologische Figur, die damals in den Mysterien noch kräftig fortlebte, zum Bilde Christi gemacht habe.

So schien es mir wahrscheinlich, dass die Existenz des Orpheus im Zusammenhange mit den von den Kirchenschriftstellern viel verwerteten sog. Orphica verständlich gemacht werden müsse. „Die unter seinem Namen gehenden Dichtungen, die Orphica, charakterisieren ihn als Vertreter des Monotheismus und, nach dem Urteile der christlichen Theologen, als Verkündiger der kommenden Erlösung" (Kat. S. 105). In dieser Bedeutung glaubte ich Orpheus hier verstehen zu sollen, hielt aber auch die Möglichkeit offen, dass die sepulkral-symbolische Bedeutung des Orpheus in den Orpheusmysterien mitwirkte (a. a. O. S. 106). Diesen letzten Gedanken hat dann Heussner zu dem ausschlaggebenden gemacht und im einzelnen durchzuführen gesucht. Man habe das Orpheusbild „mit Rücksicht auf die mit dem Namen des Sängers verknüpfte Verbürgung der Unsterblichkeit beim Übertritt zum Christentum mit herübergenommen", wie auch andere heidnische Symbole der Unsterblichkeit, z. B. der Phönix, ihren Weg in den altchristlichen Bilderkreis gefunden hätten. So auch Dieterich (a. a. O. S. 229). Mir scheint in der That damit die Frage in der Hauptsache richtig gelöst zu sein. Mit Recht weist Heussner darauf hin, dass das Orpheusbild gelegentlich eine Umbildung nach Analogie der Darstellung des Guten Hirten erfährt (vgl. Fig. 57), und diese Darstellung selbst hat einen sepulkral-symbolischen Inhalt.

Eros und Psyche, deren Schicksalserzählung halb Märchen, halb Mythus war, treten in der cömeterialen Malerei entweder rein dekorativ auf oder in starker Ausprägung nach jener Seite. In jedem Falle aber sind diese lieblichen Gestalten verblasste oder bewusste Reminiscenzen eines sepulkralen Gedankens. Der sie durchwaltende Glaube, „dass der Körper ein Kerker der Seele, dass die Seele hier auf Erden in der Erinnerung an ein glückliches Zusammensein mit Eros in früheren Äonen, aber verstossen von ihm und voll fruchtloser Sehnsucht ihr Leben hinbringt, bis der Tod sie wieder vereinigt" (O. Müller, Handbuch d. Archäol. d. Kunst, 3. Aufl., Stuttgart 1878, S. 626), gestattete leicht die Einfügung in die christliche Jenseitshoffnung. Zu voller Entfaltung kommt der antike Gedanke erst auf den Sarkophagreliefs, während die Mosaikmalerei die dekorative Verwertung der cömeterialen Malerei fortführt.

Abb. G. 20. 95 (s. oben S. 166 Fig. 52). Vgl. Piper, Mythologie u. Symbolik I, 214 f. O. Jahn, Archäol. Beiträge, Berlin 1847, S. 121 ff. Furtwängler, „Eros" in Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I, 1339 ff.; bes. Sp. 1368 ff. Collignon, Essai sur les monuments grecs et rom. relatifs au mythe de Psyché, Paris 1877.

Das Verhältnis des Eros in dieser Gruppe zu den sog. Putti, welche die altchristliche Kunst zahlreich aufweist, ist noch nicht klargelegt. Es ist natürlich kein anderes als in der Antike. Zu vgl. Birt, De Amorum in arte antiqua simulacris et de pueris minutis apud antiquos in deliciis habitis, Marburg 1892 (Indices lectionum).

Das Bild des Pfauen haben antike, jüdische (G. 489, 1) und christliche Grabdekoration gemeinsam; letztere bietet zahlreiche Beispiele (G. 13; 14; 41; 92; 104 u. s.). Entweder der Volksglaube an die Nichtverwesung des Pfauenfleisches (August., De civ. XXI, 4: quis enim nisi Deus creator omnium dedit carni pavonis mortui, ne putresceret?) oder die in der Antike übliche Verwendung des Pfauen als Symbol der Apotheose der Kaiserinnen begründen dies. So schliesst sich dieses Stück inhaltlich den übrigen an (R. E. II, 615 ff.). Auch im Mosaik, häufiger jedoch im Relief hat der Pfau eine feste Stellung gefunden.

Es wurde schon mehrfach hervorgehoben, dass die cömeteriale Malerei symbolisiert. Sie giebt nicht Geschichte, sondern nimmt in flüchtiger Anknüpfung ein geschichtliches Ereignis zum Ausgangspunkt, um von hier aus zu dem von ihr erstrebten Gedanken zu gelangen. So konnte sie sich nur da verständlich machen, wo dieser Weg gekannt war. Die Thatsächlichkeit dieses symbolischen Charakters wird sowohl durch die auffallende Reduktion des geschichtlichen Stoffes wie durch den engen Inhalt des Cyklus und die dadurch hervorgerufenen Wiederholungen sicher gestellt. Ein Erzählungszweck liegt diesen Malereien ebenso fern als dekorative Absicht. Jene wie diese Voraussetzung missversteht den Charakter derselben.

Den Inhalt dieser Symbolik festzustellen, bietet keine grossen Schwierigkeiten. Wenn der Inhalt einer Malerei zu der Örtlichkeit, für welche sie bestimmt ist, in einer inneren Beziehung stehen muss, so entsteht von vornherein in diesem Falle die Vermutung, dass die cömeterialen Gemälde im Kreise des Sepulkralen, ganz allgemein gefasst, liegen müssen und von da aus zu verstehen sind. Wird weiterhin beachtet, dass die Hauptbilder Machtthaten, Wunder Gottes und Christi vorstellen und unermüdlich wiederholen, so führt diese Beobachtung auf einen bestimmten Punkt, an den sich Hoffnung und Glaube der Christen — im sepulkralen Umkreise — festklammerten und zwar, wie wir zuverlässig wissen, im Hinblick auf jene Machtthaten, welche zur Darstellung gekommen sind, das ist die Auferstehung von den Toten, die Errettung aus dem Tode, das ewige Fortleben. Von Justin dem Märtyrer an bis herab zum Ausgange

des christlichen Altertums hat dieser Beweis aus den Wunderthaten gegolten; sein hohes Alter und sein Gewicht sind auch darin zum Ausdruck gekommen, dass Einzelheiten desselben in den liturgischen Totengebeten eine Stelle gefunden haben.

In Betracht kommen als litterarische Zeugnisse in erster Linie Const. Apost. V, 7: *ὁ καὶ Λάζαρον ἀναστήσας τετραήμερον καὶ τὴν θυγατέρα Ἰαείρου καὶ τὸν υἱὸν τῆς χήρας καὶ ἑαυτὸν .. ἀνεγείρας .. ὁ τὸν Ἰωνᾶν διὰ τριῶν ἡμερῶν ζῶντα καὶ ἀπαθῆ ἐξαγαγὼν ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ κήτους καὶ τοὺς τρεῖς παῖδας ἐκ καμίνου Βαβυλωνίας καὶ τὸν Δανιὴλ ἐκ στόματος λεόντων, οὐκ ἀπορήσει δυνάμεως καὶ ἡμᾶς ἀνεγεῖραι .. Ὁ τὸν παραλυτικὸν σῶον ἀνεγείρας καὶ τὸν ἐξηραμένην ἔχοντα τὴν χεῖρα ἰασάμενος καὶ τὸ λεῖπον μέρος ἐν τῷ ἐκ γενετῆς πηρῷ ἐκ γῆς καὶ σιέλου ἀποδούς, ὁ αὐτὸς καὶ ἡμᾶς ἀνεγερεῖ· ὁ ἐκ πέντε ἄρτων καὶ δύω ἰχθύων πενταχισχιλίους κορέσας καὶ περισσεύσας δώδεκα κοφίνους καὶ ἐξ ὕδατος οἶνον μεταποιήσας καὶ ἐκ στόματος ἰχθύος στατῆρα δι' ἐμοῦ Πέτρου τοῖς ἀπαιτοῦσι κῆνσον ἀποστείλας, ὁ αὐτὸς καὶ τοὺς νεκροὺς ἀνεγερεῖ.* Es ist dies die klassische Urkunde in dieser Frage, in welcher gesammelt ist, was sonst hier und dort zerstreut gefunden wird, obwohl nicht in Vollständigkeit. In der Didaskalia, der Grundschrift, fehlen freilich diese Beispiele (vgl. die griech. Wiederherstellung durch Lagarde in Bunsens Analecta Ante-Nicaena II, 305 ff.), aber auch dort wird die Auferstehungshoffnung ausführlich begründet. Über Alter und Entstehung der Const. Ap. vgl. Funk, Die apost. Konstitutionen, Rottenburg 1891. — Die pseudocyprian. Oratio II, c. 2 (opp. ed. Hartel III, 1471): exaudi me orantem, sicut exaudisti Jonam de ventre ceti, sic et me exaudias et ejicias me de morte ad vitam ... Exaudi me orantem, sicut audisti tres pueros de camino ignis ... Ex. m. or., sicut exaudisti Danielem de lacu leonum. Im folgenden: sicut exaudisti Tobi et Sarram, dum orarent — sicut exaudisti Susannam — sicut exaudisti Ezechiam — sicut liberasti Teclam. — c. 4: Te deprecor, filium Dei vivi, qui fecisti tam magnalia: in Cana Galilaeae de aqua vinum fecisti — qui caecis oculos aperuisti, qui surdos audire fecisti, qui paralyticos ad sua membra revocasti, qui solvisti linguas blaesorum, a daemonio vexatos sanasti, clodos currere fecisti .., mulierem a profluvio sanguinis liberasti, mortuos suscitasti u. s. w. Dieses Gebet ist kein Sterbegebet, aber es kommt in Sündennot und Gemütsangst ganz in den Ton und Inhalt eines solchen hinein. — Gregor v. Naz., *Θρηνητικὸν ὑπὲρ τῆς αὐτοῦ ψυχῆς* (Migne 37, Sp. 1394 f.) v. 32 ff.: *Ἠλίας πυρόεντι πρὸς οὐρανὸν ἤλυθε δίφρῳ· Μωσῆς παιδοφόνου ποθ' ὑπέκφυγε δόγμα τυράννου, Κητείων λαγόνων σκότων μόρον ἀγνὸς Ἰωνᾶς Καὶ θῆραι Δανιὴλ, παῖδες φλόγας· αὐτὰρ ἔμοιγε Τίς λύσις κακότητος; ἄναξ, σύ με, Χριστὲ, σάωσον.* Auch in dem Gedichte *Εἰς ἑαυτόν* (Sp. 1409 ff.) ist auf Jonas (v. 63), Lazarus (v. 77), Daniel (v. 85) Bezug genommen. Vgl. auch *Ὑποθῆκαι παρθένοις* v. 164 ff. (Migne Sp. 591 ff.); *Περὶ τῶν καθ' ἑαυτόν* v. 4 ff. (Sp. 969 ff.); 583 ff. (Sp. 1013). Ferner Gregor v. Nyssa, *Περὶ κατασκ. ἀνθρ.* c. 25, wo die Wunder Christi ausführlich als Beweis der Auferstehung verwendet werden; vgl. auch *Περὶ ψυχῆς καὶ ἀναστάσεως* gegen Ende. Im übrigen verweise ich auf die Zusammenstellung in meinen „Archäogischen Studien" S. 15 ff, die sich leicht um ein Beträchtliches vermehren lässt. Der Consensus umfasst das ganze christliche Altertum ohne Unterschied der östlichen und westlichen Hälfte.

Diesen Schluss stützen weitere Thatsachen. Die in Frage stehenden Bilder sind nicht nur häufig auf das engste mit Bildern der Toten verbunden, sondern die biblischen Gestalten selbst nehmen zuweilen die Maske des Verstorbenen an. So wird Jonas zu einem Kinde, Daniel zu einem Knaben verjüngt. Denn in dem tröstlichen Schicksal jener Männer fand man sein eigenes Geschick der Errettung aus dem Tode vorgebildet. Endlich gehören diejenigen Erbstücke der Antike, welche die christliche Malerei festgehalten hat, fast ausnahmslos Bilderkreisen an, welche dort eine ähnliche sepulkrale Bedeutung hatten: Orpheus, Eros und Psyche, Phönix, Pfau u. a.[1])

Bei der Auswahl der dieser Symbolik dienenden Wunderthaten ist, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch vorwiegend, in der Litteratur und in der Kunst die Leichtigkeit der Anknüpfung an die Auferstehungshoffnung berücksichtigt worden. Die Errettung Isaaks aus dem sicheren Tode,[2]) die Befreiung Daniels aus dem Rachen der Löwen,[3]) der drei Männer aus dem Feuerofen,[4]) das Entrinnen Jonas' aus der Tiefe des Meeres (vgl. S. 171),[5]) die Auferweckung des Lazarus[6]) mussten als besonders deutliche und sichere Garantien der göttlichen Hilfe in der Not des Todes sich aufdrängen. Der Psalter, das Gesangbuch der ältesten Christengemeinden, hat bei diesem Vorgange eine wichtige Rolle gespielt.[7]) Auch dass aus dem

---

[1]) Vgl. oben S. 178 ff.

[2]) Vgl. Hebr. 11, 17 ff.: *πίστει προσενήνοχεν Ἀβραὰμ τὸν Ἰσαὰκ πειραζόμενος* .. (v. 19) *λογισάμενος, ὅτι καὶ ἐκ νεκρῶν ἐγείρειν δυνατὸς ὁ θεός· ὅθεν αὐτὸν καὶ ἐν παραβολῇ ἐκομίσατο.*

[3]) Dan. 6, 16 ff. Die Worte v. 17: *καὶ ἤνεγκαν λίθον καὶ ἐπέθηκαν ἐπὶ τὸ στόμα τοῦ λάκκου καὶ ἐσφραγίσατο ὁ βασιλεύς* u. s. w. brachten den Gedanken des Begräbnisses nahe (vgl. Matth. 27, 60, 66). Die *στόματα τῶν λεόντων* hatten ihre Parallele in den sepulkral gedeuteten Psalmworten 7, 3.

[4]) Der *Ὕμνος τῶν τριῶν* ist eine lehrreiche Illustration dazu, indem er ausklingt v. 65: *εὐλογεῖτε .. τὸν κύριον, ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε αὐτὸν εἰς τοὺς αἰῶνας· ὅτε ἐξείλετο ἡμᾶς ἐξ ᾅδου καὶ ἐκ χειρὸς θανάτου ἔσωσεν ἡμᾶς.*

[5]) Vgl. Jona 2, 4: *περιεχύθη μοι ὕδωρ, ἕως ψυχῆς, ἄβυσσος ἐκύκλωσε με ἐσχάτη* u. s. w.; v. 3: *ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς κύριον τὸν θεόν μου καὶ εἰσήκουσέ μου ἐκ κοιλίας ᾅδου κραυγῆς μου ἤκουσας φωνῆς μου.*

[6]) Vgl. Joh. 11, 25 f.: *ὁ πιστεύων εἰς ἐμὲ κἂν ἀποθάνῃ, ζήσεται, καὶ πᾶς ὁ ζῶν καὶ πιστεύων εἰς ἐμὲ οὐ μὴ ἀποθάνῃ εἰς τὸν αἰῶνα.*

[7]) Dies lässt sich mit Gewissheit behaupten. Die Bildersprache der Psalmen bot einen Reichtum von Beziehungen zu den geschichtlichen Stoffen, welche die religiöse Symbolik sich angeeignet hat. Ich führe in Rücksicht auf die genannten biblischen Vorgänge folgendes auf: 17, 17 (Zählung nach LXX): *ἔλαβέ με, προσελάβετό με ἐξ ὑδάτων πολλῶν.* 68, 2 f.: *σῶσόν με, ὁ θεός, ὅτι εἰσήλθοσαν ὕδατα ἕως ψυχῆς μου· ἐνεπάγην εἰς ἰλὺν βυθοῦ καὶ οὐκ ἔστι ὑπόστασις. ἦλθον εἰς τὰ βάθη τῆς θαλάσσης.* v. 16: *μή με καταποντισάτω καταιγὶς ὕδατος μηδὲ καταπιέτω με βυθός* u. s w. 32, 6 und sonst sehr häufig in den Psalmen (Anknüpfung an Noah und Jonas). — 34, 17: *ἀποκατάστησον τὴν ψυχήν μου ἀπὸ τῆς κακουργίας αὐτῶν, ἀπὸ λεόντων τὴν μονογενῆ μου.* 21, 14: *ἤνοιξαν ἐπ' ἐμὲ τὸ στόμα αὐτῶν ὡς λέων ὁ ἁρπάζων καὶ ὠρυόμενος.* 16, 12: *ὑπέλαβόν με ὡσεὶ λέων.* 7, 3 u. sonst. Auch dieses Bild ist häufig (Daniel unter den Löwen). Dazu 39, 3: *ἀνήγαγέ με ἐκ λάκκου*

toten Felsen lebendiges Wasser hervorsprang, liess sich leicht in diesem Sinne deuten, gar nicht zu reden von der Himmelfahrt des Elias. Schwierig dagegen ist der Sündenfall in diesen Rahmen einzugliedern. Am meisten empfiehlt sich, die Ursache des Todes (Röm. 5, 12, 23) hier vorgestellt zu sehen, wie in den Epiphanienbildern den „zweiten Adam" und die „zweite Eva".[1]) So würden diese Bilder in einer direkten Korrespondenz stehen (vgl. Röm. 5, 12 ff.). Aber es ist keineswegs ausgeschlossen, dass die Erschaffung des ersten Menschenpaares, welche eine feste Stelle in den Auferstehungsbeweisen hat, mit dem Menschenpaare unter dem Baume gemeint sei, dass der Maler jene in die Form des Sündenfalls fasste, weil er keine andere Form fand. Die Wunderthaten Christi, ausser der oben genannten Auferweckung des Lazarus, kommen in ihrer allgemeinen Bedeutung im obigen Sinne in Frage. Für den Guten Hirten und den Fisch (S. 172 f.) ist derselbe Inhalt erwiesen.

So wird für die Hauptbilder und damit fast für den ganzen Umfang der cömeterialen Malerei ein einheitlicher Gesichtspunkt der Beurteilung gewonnen. Nicht alles, aber doch das Wichtigste ist uns deutlich. Doch ist nicht zu übersehen, dass neben dem symbolischen Cyklus einzelne biblische Geschichtsbilder vorhanden sind; wie der Schiffbruch Pauli vor Malta, das Verhör Pauli vor dem Prokonsul Sergius Paulus, die Verkündigung Mariä. Zu grösserer Entfaltung ist diese Gruppe aber erst seit dem vierten Jahrhundert in der Sarkophagskulptur gelangt, im übrigen aber wird auch diese in der Hauptsache von sepulkral-symbolischen Motiven beherrscht; ja die

ταλαιπωρίας, verglichen mit Dan. 6, 16: *ἐνέβαλον αὐτὸν (Δανιὴλ) εἰς τὸν λάκκον τῶν λεόντων.* — 15, 10: *οὐκ ἐγκαταλείψεις τὴν ψυχήν μου εἰς ᾅδην οὐδὲ δώσεις τὸν ὅσιόν σου ἰδεῖν διαφθοράν.* 29, 4: *κύριε ἀνήγαγες ἐξ ᾅδου τὴν ψυχήν μου, ἔσωσάς με ἀπὸ τῶν καταβαινόντων εἰς λάκκον.* Auch dieser Gedanke der Errettung aus dem Hades ist ein beliebter. — Unter den *θαυμάσια* Gottes wird 77, 13 aufgezählt: *διέῤῥηξε θάλασσαν καὶ διήγαγεν αὐτούς* (Durchgang durch das Rote Meer), v. 16: *καὶ ἐξήγαγεν ὕδωρ ἐκ πέτρας καὶ κατήγαγεν ὡς ποταμοὺς ὕδατα.* Ebenso 104 unter dem Titel *θαυμάσια* v. 41: *διέῤῥηξε πέτραν καὶ ἐῤῥύησαν ὕδατα.* 113, 8: *τοῦ στρέψαντος τὴν πέτραν εἰς λίμνας ὑδάτων καὶ τὴν ἀκρότομον εἰς πηγὰς ὑδάτων* (Durchgang durchs Rote Meer, Quellwunder). Ich begnüge mich mit dieser Auswahl. Es ist zu wünschen, dass das Psalmbuch nach dieser Richtung hin einmal gründlich fruchtbar gemacht werde. Dann erst wird seine ganze Bedeutung für unsere Frage hervortreten. Erwähnt sei nur noch, dass schon Clemens von Rom (1. Jahrh.) c. 26 in diesem Sinne das Psalmbuch gebraucht. Dass ich mich der LXX-Übersetzung bediene, bedarf keiner Rechtfertigung angesichts der Thatsache, dass im Abendland um 200 es noch keine lateinische Bibel gab (Zahn, Geschichte des neutestamentl. Kanons I, Erlangen 1888 f., S. 31 ff.).

[1]) Beachtenswert in der angeführten Orat. II, c. 3: misisti nobis Jesum Christum, filium tuum . . natum de Maria virgine de spiritu sancto . . per quem nos liberasti de periculo mortis imminentis. Der Gedanke ist, weil selbstverständlich, so häufig, dass auf weitere Belege verzichtet werden darf.

Zahl der symbolischen Stücke ist eine viel grössere, und in dieser Hinsicht darf man einen Schluss rückwärts ziehen und folgern, dass der fast nur durch die römischen und neapolitanischen Cömeterien uns übermittelte Cyklus nicht den ganzen Besitz an symbolischen Darstellungen erschöpfte, vielmehr der Bestand schon in den drei ersten Jahrhunderten ein viel grösserer war. Denn wie die römischen Sarkophagreliefs sich an die cömeteriale Malerei direkt anlehnen, so ist es selbstverständlich auch in Oberitalien und Gallien gewesen. Der grössere Reichtum der Sarkophagreliefs findet seine Erklärung nicht nur in der natürlichen Weiterbildung des Übernommenen, sondern nicht minder in dem Vorhandensein eines grösseren Cyklus, als wir zur Zeit noch haben.

Diese Auffassung habe ich zuerst im Gegensatz zu der bis dahin üblichen Beurteilung in meinen „Archäol. Studien" (Wien 1880, I: Prolegomena über die Symbolik des altchristlichen Bilderkreises) vorgetragen und begründet. In mehrfach erneuerter Prüfung hat sich mir dieselbe seitdem nur bestätigt, abgesehen von belanglosen Kleinigkeiten. So kann ich mich darauf nur zurückbeziehen, um so mehr, da ich wohl von Zurückweisungen weiss, nicht aber von Widerlegungen. Die jüngere archäologische Schule in Deutschland ist fast ausnahmslos auf meine Seite getreten, während andererseits die Vertreter der Tradition ihre Position, wie gleich zu zeigen, stark eingeschränkt, ja wohl aufgegeben haben.

Bereits 1878 hatte Edmond Le Blant in der Einleitung seiner Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles (wiederholt in der Revue archéol. 1879, II, 223 ff., 276 ff. unter dem Titel Les bas-reliefs des sarcophages chrétiens et les liturgies funeraires) ähnliche Gedanken ausgesprochen. Ausgehend von den liturgischen Sterbegebeten fand er eine bestimmte geschichtliche Beziehung zwischen den Bildern und dem Inhalte jener. Beispielsweise bezieht er sich im Ordo commendationis animae, quando infirmus est in extremis des Breviarium Romanum auf die Worte:

Libera, Domine animam ejus, sicut liberasti Enoch et Eliam de communi morte mundi.

Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Noe de diluvio.

Libera, Domine, a. ej., sic. lib. Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae.

Libera, Domine, a. ej., sic. lib. Danielem de lacu leonum.

Libera, Domine, a. ej., sic. lib. tres pueros de camino ignis ardentis et de manu regis iniqui u. s. w.

Es werden ausserdem noch genannt: Abraham de Ur Chaldaeorum, Iob de passionibus suis, Lot de Sodomis et de flamma ignis, Moysen de manu Pharaonis, regis Aegyptiorum, Susannam de falso crimine, David de manu regis Saul et de manu Goliath, Petrum et Paulum de carceribus, Theclam de atrocissimis tormentis. Anderswo ist auch auf Jonas Bezug genommen (Le Blant S. 10). Ferner verweist Le Blant auf die Figuren einer bei Podgoritza gefundenen Glasschale (a. a. O. Taf. 24; B. Cr. 1877, Taf. 5. 6, G. 4 63) mit folgenden Darstellungen und Inschriften: Opfer Abrahams (Mittelbild), Adam und Eva: Abram (irrtümlich für Adam) et Fifevam (Evam), Auferweckung des Lazarus: Dominus Lajarum resuscitat,

Quellwunder (mit längerer Beischrift), Daniel zwischen den Löwen: Daniel de laco (= lacu) leonis, drei Männer im Feuerofen: tris pueri de egne cami (= de igne camini), Susanna: Susanna de falso cremine, Jonasscene: Diunan (= Jonas) de ventre queti (= ceti) liberatus est. Nimmt man die S. 181 angeführten Stellen aus den Apost. Konstitutionen und den pseudocyprianischen Gebeten hinzu, so wird für die zweite Hälfte des christlichen Altertums eine feste Basis gewonnen. Der enge Zusammenhang zwischen den cömeterialen Darstellungen und der Auferstehungshoffnung ist sicher gestellt. Aber Le Blant übersieht, dass das, was die Liturgie bietet, nur der Niederschlag bereits vorhandener Anschauungen ist, die sich bis in das zweite Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Le Blants Untersuchungen sind indes darum wertvoll, weil sie durch den Nachweis der liturgischen Fixierung dieser Gedanken die Kraft und Zähigkeit derselben feststellen. Leider ist Le Blant in der Einzelexegese von den Ergebnissen seiner Forschungen vielfach wieder abgewichen.

Liell (Darstellungen d. Maria, S. 137 ff.) hat sich dem französischen Gelehrten unbedingt angeschlossen. Wilpert (Ein Cyklus christol. Gemälde a. versch. O.) dagegen findet in herkömmlicher Weise in den religiösen Malereien „Dogmen" und religiöses Hoffen miteinander verbunden. In demselben Sinne haben, von den Älteren nicht zu reden, Martigny, Garrucci, Kraus, zurückhaltender de Rossi und Piper (Über den christl. Bilderkreis, Berlin 1852; Mythol. u. Symb. und sonst) sich geäussert (vgl. Sch. A. St. 1 ff.). Die Katakombenmalereien gelten in diesen Gruppen mit grösseren oder geringeren Modifikationen als bildliche Darstellungen der kirchlichen Lehren und Institutionen. Einen mittleren Weg hat G. Heinrici, Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten (in d. Theol. Stud. u. Krit. 1882, IV, 720 ff.), betreten, indem er den Inhalt des cömeterialen Bilderkreises dahin beurteilt, dass die christliche Hoffnung, wie sie aus der sicheren Lebensgemeinschaft mit Christo erblüht und Leben wie Sterben des Gläubigen beherrscht, die Wahl religiös bedeutsamer Bilder bedingt habe; dieselben seien Symbole des unverlierbaren Heilsbesitzes in Christo (vgl. mein Schriftchen „Der theologische Ertrag der Katakombenforschung," Leipzig 1882, S. 6).

Die schärfste Gegenstellung dazu hat Hasenclever (Der altchristliche Gräberschmuck, Braunschweig 1886) eingenommen, der zu dem Schlusse gelangt: „Der altchristliche Gräberschmuk ist wesentlich Ornamentik, nicht Symbolik. Was aber von Symbolik darin sich findet, ist erst aus einer Kombination der vorhandenen Figuren mit christlichen Ideen entstanden. Die Figuren haben diese Symbolik geschaffen, nicht aber hat die Absicht, Symbole darzustellen, die Figuren geschaffen."

Die Katakombenmalereien sind nicht monumentale Schöpfungen, sondern anspruchslose Erzeugnisse des Kunsthandwerks. Sie wurden in einer gewissen Enge gehalten durch den religiös-symbolischen Zweck, dem sie dienen sollten. Die Örtlichkeit ferner, diese nur gelegentlich durch Lampenlicht dürftig erhellten Räume schlossen eine feine Detaillierung aus; eine kräftige Zeichnung und ein lebhaftes Kolorit versprachen allein Erfolg. Daher sind die Konturen breit und dunkel, die Farben in sparsamem Wechsel scharf und hell angelegt. Immer ist die Gesamtwirkung ins Auge gefasst und daher der Gesichtsausdruck ebenso nachlässig behandelt wie die Extremi-

täten. In wirkungsvollen Bildern entdeckt man die seltsamsten Inkorrektheiten. Am meisten lebt noch in der Behandlung des Gewandes die antike Schulung fort.

In Beziehung auf die Maltechnik sind Untersuchungen, die ein bestimmtes Urteil ermöglichen, noch nicht ausgeführt. Fest steht nur, dass sowohl auf nassem wie auf trockenem Grunde gemalt wurde.[1])

§ 16.

Die Miniaturmalerei.

N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures, éd. française I, Paris, London 1886. Lecoy de La Marche, Les manuscrits et la miniature, Paris (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). Bucher, Gesch. d. technischen Künste I, Stuttgart 1875, S. 169 ff. Garrucci III. The palaeographical Society. Facsimiles of manuscripts and inscriptions. Parts I – VIII, London 1873 ff. J. H. Middelton, Illuminated manuscripts in classical and mediaeval times, Cambridge 1892.

Unter Miniaturmalerei ist Handschriftenmalerei verstanden.

Die Verbindung der Malerei mit dem geschriebenen Text reicht über das klassische Altertum zurück. Ägyptische Papyrusrollen bieten die ersten Beispiele. Doch scheint weder in vorklassischer noch in klassischer Zeit diese Sitte einen grösseren Umfang gewonnen zu haben. Zu reicherer Entfaltung gelangte sie erst in der nachkonstantinischen Periode innerhalb der Kirche und der christlichen Kultur, um sich darin mehr als ein Jahrtausend zu behaupten. Freilich nur weniges von den ältesten Erzeugnissen der christlichen Buchmalerei ist auf uns gekommen, aber dieses Wenige ist ausreichend, um uns das Dasein und die Pflege dieser Kunstgattung im christlichen Altertum verständlich zu machen. Nicht künstlerisches Belieben, sondern eine bestimmte religiöse Idee, nämlich die Hochschätzung der heiligen Offenbarungsurkunden, gab der Buchillustration Antrieb und Thätigkeit. Wie die Kunst in der Form der Architektur und der Plastik dem Christentum und der Kirche diente, so wurde ihr die Aufgabe gestellt, die heiligen Texte mit dem Schmucke der Malereien zu zieren. Ein lehrhaftes Moment hat dabei entweder gar nicht oder wenigstens nicht in erster Reihe den Ausschlag gegeben.[2]) Vielmehr,

---

[1]) Vgl. Blümner, Techn. u. Term. IV, 414 ff.; über die Technik insbes. 429 ff. Cros et Henry, L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens, histoire et technique, Paris 1884.

[2]) Wenn Wickhoff („Die Ornamente eines altchristl. Codex der Hofbibliothek" in d. Jahrb. der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses 1893, XIV) Jugendunterricht und Frauenliebhaberei als die treibenden Motive ansieht, so ist der Thatbestand damit nicht richtig getroffen.

wie den Einband des Codex Elfenbeinreliefs und kostbare Steine schmückten, so kam im Texte sein hoher Wert in den Malereien zum Ausdruck. Ganze Bibeln sind schwerlich illustriert worden, sondern nur einzelne Teile.[1]) Dabei übte die Plastik der alttestamentlichen Geschichte eine nicht geringere Anziehungskraft als das Leben Jesu.

Daneben setzte sich die in der Antike übliche Klassikerillustration fort. Homer und vor allem Virgil behaupteten auch im christlichen Humanismus ihren hohen Rang. Die charakteristischen Iliasminiaturen in der Ambrosiana aus dem vierten oder fünften Jahrhundert mit starken Nachklängen pompejanischer Freskomalerei und zwei vatikanische Virgilhandschriften[2]) bezeugen uns dies. Aber auch damit war dieser Kreis noch nicht beschlossen, wie die Kalenderillustrationen des Chronographen vom Jahre 354 lehren.[3]) Indes nicht die weltliche, sondern die religiöse und kirchliche Litteratur beschäftigte vorwiegend die Miniaturmalerei. Anfangs ausschliesslich an die biblischen Schriften gebunden, bemächtigte sie sich bald auch der schriftstellerischen Hinterlassenschaft angesehener Kirchenlehrer, und damit wurde ihre Aufgabe eine umfassende.

Die Schriftauslegung in der Kirche war im vierten Jahrhundert längst die allegorische. Von dieser von der Geschichte abstrahierenden Methode wurde naturgemäs vor allem das Alte Testament betroffen.[4]) So lag die Gefahr nahe, dass die Buchillustration in eine ähnliche Bahn wie die sepulkrale Malerei und Skulptur gedrängt wurde. In Wirklichkeit aber hat sie anfänglich von der Allegorisierung und Symbolisierung sich frei zu erhalten gewusst. Sie erzählte die Geschichte, wie diese verlief, oder wenigstens wie die Zeit ihren Verlauf sich vorstellte, ohne Reflexion, ohne theologisierende Tendenz. Dadurch wird sie zum Zeugnis, dass neben der üblichen ungeschichtlichen Auffassung des Schriftinhaltes eine gesunde geschichtliche

[1]) Die 50 Bibelhandschriften, welche Konstantin für Konstantinopel durch Eusebius herstellen liess (Euseb., Vita Const. IV, 36, 37), waren nicht mit Miniaturen versehen, sondern nur in ganz besonderer Kalligraphie ausgeführt; denn der Text sagt nichts davon, und zudem waren die Handschriften für den regelmässigen Gebrauch bestimmt (*εὐανάγνωστά τε καὶ πρὸς τὴν χρῆσιν εὐμετακόμιστα*).

[2]) Angelo Mai: Picturae antiquissimae bellum Iliacum repraesentantes, Mailand 1819 (unzureichend). — Bartoli, Picturae antiquissimae Virgil. cod. Vat., Rom 1728; Beissel, Vatican. Miniaturen, Freiburg 1893, Taf. 1—3. Über die Terenzillustration in der Vaticana Ders. S. 6 f. u. Taf. 3; über die Miniaturen zu Dioskorides in Wien (c. 500) Kondakoff a. a. O., S. 107 ff.

[3]) Jos. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen v. J. 354, Berlin 1888 (Ergänzungsheft I zu d. Jahrb. d. Kaiserl. deutsch. archäol. Instituts). Dazu meine Gesch. d. Unterg. d. griech.-röm. Heident. II, 62 f.

[4]) Diestel, Geschichte des Alten Testaments in der christlichen Kirche, Jena 1869.

bestand, die stark genug war, in der Kunst sich Geltung zu verschaffen.

Vielleicht das hervorragendste Denkmal dieser Gattung sind die Wiener Genesisminiaturen, 48 an Zahl auf 26 Blättern, einheitlich in der Conception, doch gegen Ende nachlässiger ausgeführt, wahrscheinlich aus dem fünften Jahrhundert.[1]) Die Schilderung beginnt mit dem Sündenfall und schliesst mit Tod und Begräbnis Jakobs. Die Zeichnung ist sorgfältig trotz einzelner Nachlässigkeiten. Die Heilsgeschichte ist hier unter der Hand des Malers zum Idyll geworden. Die grossen Momente der Patriarchengeschichte bleiben verborgen, die ganze Neigung geht auf ruhige Schilderung, in welcher die Betrachtung still geniessend ausruhen kann. So hat ja auch der spanische Dichter Juvencus im vierten Jahrhundert die Genesis poetisch bearbeitet.

Gleich das erste dreigeteilte Bild,[2]) der Sündenfall und das Erwachen des bösen Gewissens, ruht auf feiner psychologischer Beobachtung. In voller, unverhüllter Schönheit körperlicher Formen steht das erste Menschenpaar neben dem Baum des Lebens und ist im Begriff, nicht ohne ein gewisses Zagen, die That des Ungehorsams zu begehen.

Auf die That folgt — zweite Scene — das Erwachen der Scham über die Nacktheit und die Angst vor dem Nahen Gottes, vor welchem sich die Schuldbeladenen — dritte Scene — in das Dickicht flüchten, um von dort aus dem fragenden Herrn eine ausweichende Antwort zu geben. Die Entwickelung von dem ungebrochenen Selbstgefühl zu zitternder Furcht ist vortrefflich.

Meisterhaft ist in dem zweiten Bilde[3]) die hohe Frauengestalt mit zwei erwachsenen Knaben — es sind Eva, Kain und Abel — entworfen, die einen tief traurigen Blick auf das verlorene, vom Cherub bewachte Paradies zurückwirft, wohin auch die Augen des einen Knaben gehen, während der andere, das Kinn in die Hand gestützt, nachdenklich vor sich hinschaut. Diese Gruppe gehört zu dem Besten, was die Miniaturmalerei geschaffen hat. Mässig erscheint dagegen die Sintflut mit leblosen oder um das Leben kämpfenden Menschen und Tieren. Es fehlt Klarheit und Sorgfalt. In dem vierten Bilde[4]) — Auszug aus der Arche und Opfer Noahs — legitimiert

[1]) Ausg von Hartel und Wickhoff in Lichtdrucken mit text- u. kunstgeschichtlicher Einleitung, Wien 1894/95 (Beilage zu Bd. XV u. XVI des Jahrbuches der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses). G. 112—123. Vgl. auch Kondakoff, S. 78ff.

[2]) Hartel-Wickhoff, Taf. 1; G. 112, 1.

[3]) H-W. Taf. 2; G. 112, 2.

[4]) H.-W. Taf. 4; G. 112, 4.

sich der Künstler zuerst als ein Meister des Idylls. In erwartungsvollem Staunen verlassen Tiere und Menschen die enge Arche; jenen schreiten zwei mächtige Elefanten und ein Löwe voran, diesen zwei Weiber, die ihr Obergewand über den Kopf geschlagen haben und das Gesicht fragend den nachfolgenden Männern zuwenden. Darüber entfaltet sich die Vogelwelt von der niedlichen Schwalbe bis zum stolzen Adler. In rascher Bewegung fahren auch zwei Schlangen aus der Thür heraus. Alles drängt zum Lichte und zum Erdreich. Unten aber schlachtet Noah vornübergebeugt ein Schaf, aus dessen durchstochener Kehle ein Blutstrom in ein Gefäss springt. Andere getötete oder noch zu tötende Tiere umgeben ihn.

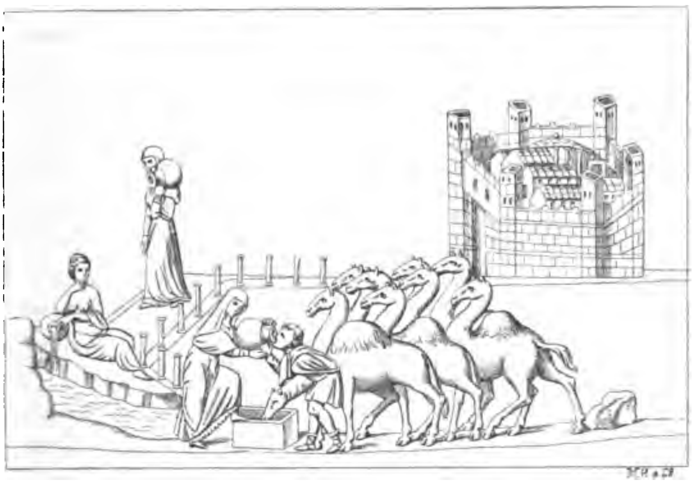


Fig. 58. Rebekka und Elieser.

Von jetzt ab bleibt die Patriarchengeschichte in der Hauptsache im Rahmen eines anmutigen Idylls. Der Stoff kam dieser Auffassung entgegen, aber er hätte nicht diese leicht erzählende Form gewonnen, wenn nicht des Malers Neigung und Talent sich seiner bemächtigt hätte. Das findet seine Anwendung z. B. in der schönen Brunnenscene zwischen Rebekka und Elieser, dem Brautwerber Isaaks (Genes. 24, 10 ff.).[1]) Im Hintergrunde erheben sich, allerdings ungeschichtlich, die hohen, turmbewehrten Mauern einer Stadt, von welcher ein durch Säulen eingefasster Weg zu einem Quell führt, an dessen Rande eine in antike Personifikation gefasste Quellnymphe malerisch sich hingelagert hat. Auf dem Wege schreitet eine Jungfrau von vor-

[1]) H.-W. Taf. 13; G. 115, 1.

nehmer Haltung, auf der Schulter ein doppelhenkeliges Gefäss tragend, heran. Im Vordergrunde sehen wir sie wieder, wie sie aus diesem Kruge einem Manne zu trinken giebt, der mit zehn Kamelen an dem Wasserbecken des Quells Halt gemacht hat (Fig. 58). Die Schilderung ist einfach wie die Erzählung selbst, aber anziehend gemacht durch kleine Züge. So hat Rebekka den einen Fuss auf den Rand des Wasserbeckens gesetzt, um die Erquickung bequemer zu reichen; ein durstiges Kamel drängt sich aus der Reihe der anderen vor und streckt gierig sein Maul in das Wasser. Die Quellnymphe in voller Nacktheit des Oberkörpers bildet einen wirksamen Gegensatz zu der züchtig bekleideten, mit einem Kopftuch bedeckten Rebekka. Man sieht, wie der geschichtliche Stoff zwar den Hauptinhalt bestimmt, aber von der Phantasie des Künstlers in originelle Formen gefasst wird. Dasselbe bemerken wir an den Bildchen, welche das Zusammentreffen des heimkehrenden Jakob mit seinem Bruder Esau schildern. Den Preis hat hier der Durchgang durch die Fuhrt des Jabbok (Gen. 32, 23 ff.).[1]) Auf einer aus starken Quadern gebauten und von Säulen eingefassten Brücke reiten unter Vortritt Jakobs seine beiden Weiber auf Eselinnen. Mit ihnen gehen zwei Mägde. Die eine dieser neigt sich über den Rand der Brücke, um den reissenden Fluss neugierig zu beschauen; auch die vordere der reitenden Frauen hat, in derselben Absicht, wie es scheint, dass Gesicht rückwärts gewandt. Man sieht hieran, wie kleine Züge Dienste leisten müssen, um eine Idyllwirkung zu erreichen. Links wird der Faden weitergesponnen: die Weiber reiten vorwärts, während Jakob mit dem Engel Jahves ringt und dann von diesem gesegnet wird. Aber obwohl diese beiden Scenen im Vordergrunde stehen, so beherrschen sie keineswegs die Darstellung; sie sind nur ein Stück aus der Erzählung einer geschichtlich bedeutungsvollen Wanderung. Wie hat sich ferner unter der Hand des unbekannten Illuminators der anhebende Konflikt zwischen Joseph und seinen Brüdern (Gen. 37, 9 ff.) zu einem frischen Bilde gestaltet! Der schlummernde Joseph, dem Sonne, Mond und Sterne sich neigen, dann die prächtige Erzählung des Traumes vor den nachdenklichen Eltern und den erregten Brüdern, endlich die leidenschaftliche Beratung der Brüder wider den in der Ferne von ihnen erblickten verhassten Joseph — alles ist köstlich, anschaulich, psychologisch.[1]) Wirft man endlich einen Blick auf das Blatt, worin der Maler die Erlebnisse Isaaks und Rebekkas mit dem Könige Abimelech

[1]) H.-W. Taf. 23; G. 117, 3.

[2]) H.-W. Taf. 29; G. 119, 1.

(Gen. 26, 8 ff.) schildert, so kann man nicht ohne Verwunderung sehen, mit welcher Freiheit die Liebkosung Rebekkas durch ihren Gatten vor dem Palaste des Königs gedacht und ausgeführt ist.[1])

Gegen Ende treten ernstere Scenen ein, wie die Übergabe Benjamins durch den sorgenvollen Vater an die nach Ägypten zurückkehrenden Brüder (Gen. 43, 1 ff.) und Tod und Begräbnis Jakobs, womit, wie die Genesis, so auch dieser Cyklus schliesst. Aber sie bestimmen nicht den Grundcharakter dieses Idylls.

Immer wieder fühlt man sich an pompejanische Schilderungen erinnert und fragt sich, wie es möglich war, dass in jener Zeit ein Stück alttestamentlicher Geschichte in so köstlicher Naivetät erfasst werden konnte. Der Ursprung ist jedenfalls im Osten zu suchen, wo in dem aufblühenden Konstantinopel die antike Kultur im Bunde mit dem Christentum nochmals eine Renaissance erlebte.

Ein Vergleich mit den nur wenig späteren, leider bis auf einen geringen Rest 1744 untergegangenen Genesisminiaturen des Codex Cottonianus im Britischen Museum[2]) lässt die Einzigartigkeit des Wiener Werkes noch mehr hervortreten.

Nach Geist und Form diesem letzteren verwandt und doch wieder andersartig sind die 23 Illustrationen der Josuarolle in der Vaticana,[3]) die mit grösster Wahrscheinlichkeit um die Wende des fünften und sechsten Jahrhunderts entstanden sind und mit Unrecht als die mittelalterliche Kopie einer älteren Vorlage angesehen werden. Der kriegerische Inhalt des Josuabuches bot einem Illustrator einen wenig dankbaren Stoff. Märsche, Kämpfe und sonstige Kriegsbilder bestimmen daher den Charakter dieses Cyklus. Für das Idyll fand sich keine Stätte, sondern Unruhe und Leidenschaft, Ringen, Siegen und Unterliegen galt es im Bilde zu fixieren. Eine reiche Phantasie gab die Möglichkeit, der Gefahr der Wiederholung zu entgehen, und eine richtige Einsicht suchte und fand in dem Strome der Bewegung doch auch Ruhepunkte. So stehen wir auf einem anderen Boden, aber wir entdecken auch ein Verwandtes: die freie künstlerische Erfassung des Stoffes ohne Beengung durch eine religiöse oder theologische Reflexion. Eine lebensvolle Geschichte lebensvoll wiederzugeben, war das einzige Bestreben des Malers. Er hat diese Vorgänge nicht anders behandelt als der Illustrator der Mailänder Ilias die troja-

---

[1]) H.-W. Taf. 16; G. 115, 4.

[2]) G. 124. 125. Die Zahl der Miniaturen belief sich bis zum Jahre 1744 auf 250.

[3]) Palaeogr. Society, Taf. 108. G. 157 bis 167. Beissel Taf. 4 u. S. 7 f. — Kondakoff S. 95 ff. Die Rolle misst, obwohl Anfang und Ende fehlen, über 10 M. In Beziehung auf die Datierung schliesse ich mich an Kondakoff an.

nischen Kämpfe. Mehrmals, z. B. in der Scene der Schlacht gegen die fünf Könige der Amoriter, erhebt sich die Darstellung zu grosser Wirkung. Mitten unter den Kämpfenden ragt hier die hohe Gestalt Josuas wie eines der homerischen Helden hervor, mit der ausgereckten Rechten der Sonne Stillstand gebietend. Unsere Abbildung (Fig. 59) zeigt als Hauptbild Josua, welcher soeben Kundschafter zur Erforschung der Stadt Aï aussendet, die sich in der Ferne rechts erhebt, aber ausserdem durch ein auf einem Berge sitzendes Weib mit Mauerkrone und Füllhorn personifiziert ist. Die Stadt hinter Josua und seinen Kriegern ist Bethel. Links sind noch die sinkenden Mauern



Fig. 59. Josua und Kundschafter.

von Jericho sichtbar, dessen Untergang das am Boden sitzende klagende Weib, die Personifikation der Stadt, eindrucksvoll zur Anschauung bringt (Josua 7, 1 f.). Auffallend ist das starke Missverhältnis zwischen den schweren Körpern und den schmächtigen Beinen, um so mehr, da der Künstler gelegentlich auch sein richtiges Verständnis für Proportionalität beweist.

Der Zusammenhang mit der Antike ist ein enger. Am deutlichsten und anziehendsten tritt er uns vor Augen in den Personifikationen der Städte, Berge und Flüsse. Diesen Nebenfiguren gegenüber glaubt man sich Jahrhunderte zurückversetzt, so gänzlich liegen sie in der Antike.

Diese ungebundene Stellung zu der kirchlichen Auffassung des biblischen Stoffes konnte sich auf die Dauer nicht behaupten. Der feierliche, ceremonielle Mosaikstil bestimmte mehr und mehr den Geschmack und entzog der herkömmlichen Weise der Buchmalerei den Boden. Sie geriet jetzt unter den einseitigen Gesichtspunkt der Kirche und der Theologie; sie wurde eine specifisch kirchliche Kunst, ihre Freiheit ging verloren.

Als Repräsentant dieser zweiten Stufe ist anzusehen der dem sechsten Jahrhundert angehörende Codex Rossanensis mit 40 Prophetenfiguren, 18 neutestamentlichen Bildern und 2 Titelminiaturen.[1]) Die Nachwirkungen des älteren Stils sind noch deutlich; mehrmals, z. B. in der Tempelreinigung, wird ein glücklicher Versuch dramatischer Gestaltung gemacht, indes auf dem Ganzen liegt ein Druck; die Bewegung ist eingeschränkt, die Figuren treten nicht frei hervor. Bezeichnend sind die Gruppenbildungen, die der Maler dadurch herstellte, dass er mehrere Personen eng zusammenpresste. Ein feierlicher Zug geht durch die neutestamentlichen Scenen, entsprechend der göttlichen Erhabenheit, in welcher Christus über die Erde dahinschreitet und seine Thaten verrichtet. Hier haben wir den vollen Ausdruck der kirchlichen Anschauung.

Auf derselben Linie stehen die Malereien des syrischen Evangeliencodex der Laurentiana, welche der Mönch Rabbula 586 im Johanniskloster zu Zagba in Mesopotamien schuf,[2]) schwerlich aus eigener Erfindung, sondern in Anlehnung an Vorlagen. Die fünf grossen Illustrationen, darunter Kreuzigung, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes, sind eindrucksvolle Abbilder der Mosaiken jener Zeit und der diesen verwandten Elfenbeinreliefs. Leichter und freier ergeht sich der Künstler in den kleinen Bildchen, welche die architektonische Umrahmung der ammonianisch - eusebianischen Kanontafeln links und rechts einfassen. Manches davon ist frisch und originell. Die Heilung suchenden Lahmen und Blinden sind Volkstypen von der Strasse, und der bethlehemitische Kindermord ist voll Wahrheit erfasst. Doch das sind nur Trümmerstücke.[3])

---

[1]) O. v. Gebhardt u. Ad. Harnack, Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880. Die Handschrift wurde erst 1879 in Rossano in Calabrien entdeckt; sie ist unvollständig. Die vermittelst Durchzeichnung hergestellte Reproduktion giebt kaum ein annäherndes Bild von den vortrefflich erhaltenen Miniaturen, die ich einzusehen Gelegenheit hatte, und deren Veröffentlichung auf das dringendste zu wünschen ist.

[2]) G. 128—140.

[3]) Nahe verwandt dem syrischen Codex sind die von J. Strzygowski (Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891) veröffentlichten Miniaturen eines Evangeliars des armenischen Klosters Etschmiadzin, die sich in zwei Gruppen scheiden, deren eine viel-

Hoch stehen über diesen Schöpfungen die Illustrationen der „Christlichen Topographie" des Kosmas Indikopleustes in der Vaticana.[1])

Der „Indienfahrer" Kosmas, welcher als Kaufmann ferne Weltteile gesehen hatte, verfasste um 547 als Mönch in einem Sinaikloster ein Buch, in welchem entgegen dem ptolemäischen Weltsysteme eine aus der Bibel geschöpfte christliche physikalische Geographie begründet werden sollte, in welcher die Scheibengestalt der Erde der Hauptsatz war. Die Darlegung ist von biblisch-allegorischen Einsätzen durchzogen, in welchen die damalige Schriftauslegung unverkürzt zu ihrem Rechte kam. Darauf beziehen sich die Miniaturen der vatikanischen Handschrift. In der Reihe der Patriarchen, Könige und Propheten wird der kommende Christus in irgend einer Beziehung geschaut. Daher sind die Malereien allegorisch-typologisch gemeint, in Gemässheit der Grundanschauung des Schriftstellers: *πᾶσα ἡ γραφὴ πρὸς τοῦτον τὸν σκόπον* (nämlich Leiden und Verherrlichung Christi) *ἀφορᾷ.*[2])



Fig. 60. Henoch.

Der Cyklus beginnt mit Abel — *ὃς ὡς ἐν αἰνίγματι μιμητὴς τοῦ πάθους τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχει* — der als jugendlicher, nur mit einem kurzen Felle bekleideter Hirt erscheint, den seine Herde umgiebt. Dagegen ist Henoch — *πρὸς ὃν οὔτε ἡ ἀπόφασις τοῦ θανάτου ἐκράτησε* — das Vorbild der Todesüberwindung Christi, als ein würdevoller Philosoph in edeler Haltung aufgefasst (Fig. 60). Neben ihm sitzt auf einem Sarkophage ein halbnackter Jüngling mit abwehrender Handbewegung, der Tod — *ὁ θάνατος αὐτὸν ἀποστρεφόμενος*. Abraham wiederum tritt nicht als Einzelfigur auf, sondern in dem Akte, welcher seinem Leben die entscheidende Richtung

---

leicht die Rabbula-Miniaturen an Alter übertrifft, während die andere zeitlich tiefer liegt. Inhaltlich sind sie von geringer Be-Bedeutung.

[1]) G. 142 — 153. Leider von Beissel nicht berücksichtigt. Kondakoff giebt S. 142 ff. einige Figuren. Die Miniaturen sind ziemlich schlecht erhalten. Eine Kopie bietet eine Florentiner Handschrift. — Ausgabe der *Χριστιανικὴ τοπογραφία* bei Migne 88.

[2]) Lib. V, S. 240 (Migne).

gab, in der Opferung Isaaks. Es ist eine prächtige, bewundernswerte Gestalt: die Hand zückt eben den Dolch nach der Kehle des Sohnes, da ertönt, durch eine Hand angezeigt, die Stimme Gottes aus den Wolken, und Abraham wendet sein Antlitz dorthin. So hat auch sonst der Maler mit Einzelfiguren und Scenen gewechselt. Im Kostüm eines byzantinischen Kaisers ist der thronende David vorgeführt; neben ihm steht sein jugendlicher Sohn Salomo. Vor ihnen schwingen sich zwei ganz antik gehaltene Tänzerinnen im Reigen, während links und rechts je drei Sängerchöre geordnet sind. Oben sieht man das Brustbild Christi, denn der Schriftsteller beschäftigt sich mit David wegen seiner messianischen Psalmen. Auf die Propheten, unter denen Jesaias, Ezechiel und Daniel eine besondere Berücksichtigung erfahren haben, folgt eine grosse neutestamentliche Miniatur: oben die Medaillonbilder der Prophetin Hanna und Symeons, unten Petrus und die Evangelisten, in der Mitte des Blattes in grosser Ausführung Maria, Christus, der Täufer, Zacharias, Elisabeth. Es sind also hauptsächlich Personen zusammengezogen, welche Zeugen der Geburt des Heilandes waren. Die Steinigung des Stephanus wird angeschlossen sein im Sinne des Wortes Gregors von Nyssa: *ἐκεῖνος τὸν ἄνθρωπον ὑπὲρ ἡμῶν ἐνδυσάμενος, οὗτος τὸν ἄνθρωπον ὑπὲρ ἐκείνου ἀποδυσάμενος.*[1]) Erscheint bei dieser Scene Saul in der Rolle des Christenverfolgers, so führt ein anderes Bild in kraftvollem Entwurfe die Vorgänge seiner Bekehrung vor Augen. Den imposanten Abschluss bildet der thronende Christus, zu welchem in Stufen geordnet Engel und Menschen harrend emporblicken, in ihm den kommenden Richter und Erneuer der Welt schauend. So klingt die Erzählung in hohem Tone aus; Weissagung, Typus, Erfüllung sind die tragenden Ideen. Der Illustrator hat sich dem Gedanken des typologisierenden Mönches durchaus angeschlossen, aber sein künstlerischer Geist hat dennoch darin seine Grösse offenbaren können. In den Miniaturen des Kosmas Indikopleustes spiegelt sich die glänzende justinianische Kunstperiode — denn dahin gehört dieses Werk[2]) — wieder. Die Verbindung von Hoheit, Kraft und Schönheit verleiht ihnen einen aussergewöhnlichen Wert. Aber in Wahrheit ist es ein in das Malerische umgesetzter Mosaikstil. Diese feierlichen isolierten Gestalten, welche in langer Reihe aufeinander folgen, haben ihre Heimat an den Apsiden der grossen Kirchen des vierten bis sechsten Jahrhunderts. Auch wo der Maler — es geschieht nur vereinzelt — einen Vorgang schildert, dringt seine Neigung für

[1]) Greg. v. Nyss., De Steph. protom. (Migne 46, S. 762).

[2]) Kondakoff S. 137 f.

pompöse Gestalten durch. Welcher Abstand scheidet die Wiener Genesisminiaturen von diesem Werke! Dort eine behagliche, unterhaltende Schilderung in kleinen Umrahmungen, hier eine monumentale Verkündigung mit tiefen theologischen Gedanken. Der eine Maler fasste die alttestamentliche Geschichte als Erzähler auf, der andere, durch seinen Stoff bestimmt, als Theologe. Das erklärt alles, denn der Illustrator des Kosmas hatte dieselbe antike Schulung wie der Illustrator der Genesis.

Im frühen Mittelalter, wo man von der älteren Überlieferung zehrte, lässt sich die Fortdauer der Geschichtserzählung, wie sie Rabbula und der Codex Rossanensis bieten, feststellen. Ein Cambridger lateinisches Evangeliarium des siebenten Jahrhunderts[1]) steht der Weise des Syrers ziemlich nahe. Auf zwei Blättern erzählt es in 24 kleinen Bildchen oft mit künstlerischem Ungeschick, aber in naiver Auffassung Vorgänge des Lebens Jesu bis zur Kreuztragung. In grösserem Stile sind die Miniaturen des Ashburnham Pentateuchs, aus derselben Zeit und ebenso ein abendländisches Werk, entworfen.[2]) Die ungelenke, oft rohe Zeichnung und der fast völlige Mangel an Sinn für Komposition verraten die späte Zeit, aber in einzelnen Scenen kommen ältere Impulse noch kräftig zur Wirkung. Dahin gehört die Tötung der ägyptischen Erstgeburt, eine Scene voll ergreifender Schmerzensäusserungen und in ihrer weitgehenden Leidenschaftlichkeit bis dahin beispiellos in der christlichen Kunst. Andererseits offenbart sich in der Scheidung Jakobs und Labans ein feines Verständnis für ruhige Schilderung. Die im Vordergrunde nach rechts und links abziehenden beladenen oder berittenen Kamele sind meisterhaft aufgefasst und nur aus wirklicher Anschauung zu erklären.[3]) Man sieht, der Strom ist noch nicht versiegt, aber schon im Stadium des Versandens.

Wenn in diesen beiden Schöpfungen das Typologische fehlt, und die Geschichte einfach als Geschichte wiedergegeben ist, so hat die allegorisierende Malerei doch auch Nachfolge gefunden, am

---

[1]) Bibliothek des Corpus Christi College n. 286. — G. 141. — Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843/45 (farbig). — Palaeogr. Society Taf. 34; 44. Das 7. Jahrh. steht ausser Zweifel.

[2]) The miniatures of the Ashburnham Pentateuch edited by O. v. Gebhardt, London 1883. Die lückenhafte Handschrift — das Deuteronomium fehlt ganz — besteht aus 142 Blättern mit 19 Miniaturen. Die Entstehung fällt in die zweite Hälfte des 7. Jahrh.

[3]) Die Naturwahrheit der Kamele und die tropischen Pflanzen in diesem Cyklus könnten den Gedanken an orientalischen Ursprung wachrufen; aber die ganze Art dieser Malerei ist abendländisch. Doch muss der Illustrator im Orient oder vielleicht auch in Nordafrika Studien gemacht haben.

treuesten in den Psalterillustrationen, als deren Typus der Utrechter Psalter angesehen werden darf.[1])

Es ist mit Recht ausgesprochen worden, dass in diesen Kunsterzeugnissen Schrift und Bild vollständig auseinander fallen. Das Bild ist ein in sich abgeschlossener Einsatz in den Text. Die Eigenart der irischen und karolingischen Miniaturen, welche darin besteht, dass diese aus der Schrift gleichsam herauswachsen, gleichsam eine künstlerische Weiterbildung der Buchstaben zum Ornament sind, ist hier nicht vorhanden. Dass sie aber nicht gänzlich gefehlt hat, lehrt ein Codex des sechsten oder siebenten Jahrhunderts der Wiener Hofbibliothek, in welchem Schrift und Ornament in innigster Verbindung erscheinen.[2])

Was die Technik der älteren Miniaturen anbetrifft, so wurde die Malerei in Deckfarben auf gefärbtem oder ungefärbtem Pergament ausgeführt. „Die Umrisse sind mit dem Pinsel geführt, die Vorzeichnung, welche in beschädigten Manuskripten zu erkennen ist, verschwindet völlig unter dem breiten und pastosen Vortrag von Farbe. Diese ist leicht gestimmt, oft gegen das Helle gebrochen; feinere Halbtöne sind namentlich im Fleische angegeben, die Lichter energisch aufgesetzt".[3]) Doch zeigen sich im einzelnen kleine Nüancen der Technik.

§ 17.
Das Mosaik.

Bucher, Die technischen Künste I, 95 ff. Blümner, Technol. u. Terminol. III, 324 ff. Haas, Über Mosaikmalerei (Mitt. d. k. k. Centralkomm., Wien 1859, S. 173 ff.). Appell, Christian Mosaic Pictures. A catalogue of reproductions of Christian mosaics exhibited in the South Kensington Museum, London 1877 (mit wertvollen Litteraturangaben). Gerspach, La mosaique, Paris 1891. Eug. Müntz, La mosaique chrétienne pendant les premiers siècles. I La technique, II La mosaique dans les Catacombes (Extrait des Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France LII) Paris 1893 (90 S. mit Abb.). Die erste umfangreiche, vielfach heute noch unentbehrliche Sammlung von Ciampini, Vetera monimenta, 2 Bde., Rom 1690, 1699; 2. Aufl. 1747. — Garrucci IV. Kraus, R. E. II, 419 ff.

Unter Mosaik[4]) ist im allgemeinen Malerei mittelst verschiedenfarbiger fester Körper verstanden. Das Material können Stein, Glas,

[1]) Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, Leipzig 1880. Auch bei Kondakoff in Introduction.

[2]) Wickhoff, Die Ornamente eines altchristl. Codex der Wiener Hofbibliothek (a. a. O. S. 196 ff. Die Hdschr. trägt die Nummer 847).

[3]) Woltmann, Geschichte der Malerei I, Leipzig 1879 (von K. Wörmann), S. 183. Dazu Bucher a. a. O. S. 171. Vor allem die Bemerkungen Kondakoffs zu den einzelnen Denkmälern.

[4]) Σύνθεσις λίθων, λιθόστρωτον, ψηφοθέτημα, byz. μοῦσα, μουσάκιον, μουσίωμα,

Holz und andere Stoffe sein. Mosaik im engeren und höchsten Sinne ist die Malerei mit Hilfe farbiger Glaswürfel, welche im folgenden ausschliesslich in Frage steht.[1])

Das Altertum hat sich des Glaswürfels (tessera, ἀβακίσκος) in hervorragender Weise nicht bedient, vielmehr machte erst die christliche Kunst umfassenden Gebrauch davon. Die Würfel, mit welchen der Mosaicist (musivarius) arbeitete, waren aus farbigem Glasfluss hergestellt; das Gold wurde dadurch gewonnen, dass auf einen Glaswürfel ein Goldblättchen gelegt, und dieses durch eine Glasschicht befestigt und geschützt wurde. Für weisse und graue Töne leistete der Marmor ausreichende Dienste. Silber ist nur ausnahmsweise zur Verwendung gekommen, ebenso Perlmutter (Fig. 61).



Fig. 61. Kaiser Justinian (S. Vitale in Ravenna).

Die Anwendung und Ausbildung der Mosaikmalerei hängt aufs engste mit dem Aufschwung der Baukunst im vierten Jahrhundert zusammen. Die antike Sitte, nicht nur den Fussboden, sondern auch Wände und Decke mit den leuchtenden Farben des Mosaiks zu versehen, gab den Anstoss. Denn es konnte schon öfters darauf hingewiesen werden, wie die siegreiche Kirche auf eine glanzvolle Erscheinung in steigendem Masse Wert legte.

Alle grösseren Kirchenbauten dürften in der Regel Mosaikschmuck gehabt haben; die noch vorhandenen Beispiele in Rom,

lat. musium, museum, opus musivum (schon im 3. Jahrh.). Während die älteren griechischen Bezeichnungen sich von selbst erklären, ist das lateinische und das spätgriech. Wort unsicherer Herkunft (Redslob, Über den Ausdruck Mosaik, in d. Zeitschrift d. deutsch-morgenländischen Gesellsch. 1860, XIV, 663 ff.).

[1]) Vom Mosaikpaviment ist bereits S. 66 f. gehandelt.

Ravenna, Thessalonich, Konstantinopel begründen diese Annahme. Auch einzelnen Kapellen und Baptisterien — Ravenna, Rom, Salona — fehlte er nicht, ebensowenig den Mausoleen, wie S. Constanza in Rom, das Grabmal der Galla Placidia in Ravenna und die heilige Grabeskirche in Jerusalem bezeugen. Ja in den unterirdischen Grabanlagen ist diese Dekoration zu finden; so in den römischen Katakomben mehrfach.

Der Inhalt des Cyklus ist ein mannigfaltiger: Ornamente, Porträts, biblische Darstellungen, die jenseitige Welt. Letztere beherrscht die Kirchenmosaiken und gruppiert sich mit ihren Gestalten der Propheten, Apostel und Heiligen um den triumphierenden Christus, die eindrucksvollste Personifikation der triumphierenden Kirche.[1]) Doch wie sehr auch die Gegenstände der christlichen Geschichte und Vorstellung angehören, sie tragen überall die Wirkungen des antiken Einflusses mit sich. In den erhabenen Figuren, welche in der Apsiswölbung den Erlöser umstehen, erscheinen deutlich als Vorbilder antike Statuen; Haltung, Gewandung, der ganze Charakter stammen dorther. Eine einzigartige Darstellung der judenchristlichen und der heidenchristlichen Kirche in S. Sabina auf dem Aventin (erste Hälfte des fünften Jahrhunderts) lässt sich wie eine unmittelbare Kopie antiker Gewandstatuen an. Das erste grössere Mosaikstück der christlichen Periode, von welchem wir Kenntnis haben, die Dekoration in S. Costanza, dem Mausoleum der Constantina, der Tochter Konstantins, führt uns in die heitere Phantasiewelt klassischer Ornamentik zurück. Eroten und Psychen, fröhliche Weinlese und Kelterung, der Segen der mütterlichen Erde in bunt durcheinander geworfenen Blumen und Fruchtzweigen, Vögel und Vierfüssler und andere wohlbekannte Stücke zierten die Wölbung, unter welcher der Sarkophag seinen Platz hatte. Nichts zeigt einen christlichen Ursprung an. Aber auch noch im sechsten Jahrhundert stösst man — nämlich in S. Vitale in Ravenna — auf abgelöste Stücke des bacchischen Cyklus, den Panther und den Steinbock, denen sich das Seepferd, der Granatapfel und der Pfau zugesellen. Indes auch abgesehen von diesen Einzelheiten ist die ganze Komposition antik, und dieser Charakter wird dadurch nicht fraglich gemacht, dass im Centrum das Gotteslamm steht.

Andererseits treffen wir auf ein kräftiges Streben, die klassischen Formen zu christianisieren. Die zunehmende Festigung der heiligen

---

[1]) S. oben S. 64 ff.

Typen erleichterte die Emancipation, und in der Komposition wurde Anlehnung an christliche Kunstüberlieferungen gesucht. So haben die Sarkophagreliefs, die Deckengemälde der unterirdischen Grabkammern, vielleicht auch die Goldgläser eine gewisse Einwirkung erreicht.[1])

Es liegt im Wesen der Mosaikmalerei und wurde ausserdem durch die Verwendung im Kultusgebäude gefordert, dass Zeichnung und Komposition eine Gebundenheit und Strenge annahmen, welche die Erscheinung des Bildes bei aller Glut und Kraft der Farben ernst und feierlich machte. Es ist eine Ausnahme, wenn in S. Maria Maggiore in Rom die Mosaiken (erste Hälfte des fünften Jahrhunderts) die alttestamentliche Geschichte mit einer Anschaulichkeit und Wahrheit erzählen, welche sie in die Nähe der Wiener Genesisminiaturen rücken.

Länger und ungeschwächter behauptete sich die antike Überlieferung in den Mosaikpavimenten.[2]) Darüber belehrt besonders der merkwürdige grosse Mosaikfussboden in der Kirche des heiligen Christophoros in Kabr-Hiram bei Tyrus (Fig. 62), wo, abgesehen von dem die Widmungsinschrift einleitenden Kreuze, nichts Christliches hervortritt, sondern Disposition und Inhalt ganz in der Antike liegen und nur aus der Antike zu verstehen sind. Das Mosaik, von Renan entdeckt, überzieht den Boden des Mittelschiffs und der Seitenschiffe. Das Hauptfeld im Mittelschiff neben dem Eingange besteht aus einunddreissig, von Ästen mit Laubwerk gebildeten Medaillons, welche eine reiche Phantasie mit verschiedenartigen Tieren und Scenen ausgestattet hat (Löwe, Bär, Panther, Schlange, Fuchs mit geraubtem Hahn, Weinkelterung, Jäger u. s. w.). Die Mosaiken der beiden Seitenschiffe haben als Inhalt die Darstellungen der zwölf Monate, der vier Jahreszeiten, der vier Winde und eine Reihe von Tieren (z. B. Fisch, Panther, Hahn, Elefant) und Früchten. Die Zwischenräume zwischen den Säulen sind gefüllt mit sich verfolgenden Tieren (Hahn und Hund, Löwe und Hirsch u. s. w.). Die Inschrift besagt, dass der Archiereus und Chorepiskopos Georgios *τὸ πᾶν ἔργον τῆς ψηφώσεως* habe herstellen lassen. Das Werk muss als ein christliches angesehen werden; die Meinung, dass ein antikes Mosaik, etwa eine Marktbasilika, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts von den Christen in Besitz genommen sei, als sie jenes Gebäude zur Kirche einrichteten, ist nicht zu begründen, so auffallend auch die Fortdauer

[1]) Z. B. G. 212. — 238; 233; 223; 239; 255; 256; 269. — 241; 226.

[2]) Vgl. oben S. 64 f.

antiker Stoffe in jenem Jahrhundert auf den ersten Blick erscheinen mag. Der Brief des heiligen Nilus an den Exarchen Olympiodorus[1]) lässt im fünften Jahrhundert hinsichtlich der Stoffe für Kirchenmalereien Anschauungen erkennen, die sich hier verwirklicht haben. Es sei ferner auf die „christlichen Sophisten" in Gaza im sechsten Jahrhundert und die dort blühende antik-christliche Dichtung hingewiesen.[2]) Auch das Mosaikpaviment in der vor kurzem aufgedeckten Basilika zu Sertei in Mauretania Sitifensis aus dem fünften Jahrhundert hat ähnliche Stoffe aus dem Tierleben: im Wasser schwimmende Fische und Vögel.[3])

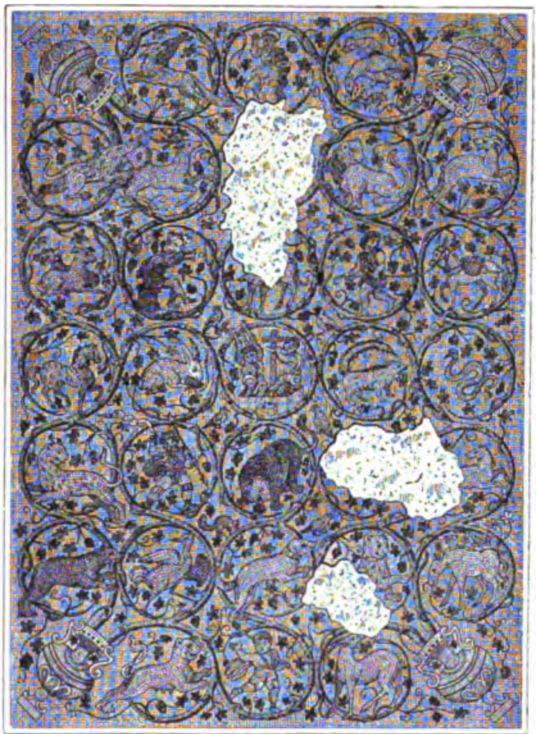


Fig. 62. Mosaik aus Tyrus (Paris).

Ausser der Anwendung zu religiösen und kirchlichen Zwecken hat das Mosaik in den unterirdischen Grabstätten Verwendung gefunden. In den römischen Katakomben ist es so als Paviment und als Wandschmuck verwertet; in Nordafrika als Dekoration der Grabplatten, wobei sogar Figuren eingesetzt sind.[4])

In der Mosaikmalerei ging die kirchliche Kunst in der Hauptsache über den traditionellen Bilderkreis hinaus, von der richtigen Erkenntnis geleitet, dass derselbe, wie er in den cömeterialen Malereien und in der Sarkophagskulptur sich aussprach, um seiner sepulkralen Eigenart willen für

[1]) Ep. LXI (Migne 79).

[2]) Vgl. Stark, Gaza und die philistäische Küste, Jena 1852, S. 632 ff. Über die Frage des christlichen Ursprungs ausführlich Renan, Mission de Phénicie S. 607 ff. Abb. Taf. XLIX; dazu S. 628. Ein in gleichem Geiste ausgeführtes Mosaik in Berja bei Sidon, ebend. S. 511 ff.

[3]) Mélanges G. B. de Rossi, S. 354; Fig. 10 mit Dedikationsinschrift, wie auch sonst in diesem Falle; ähnlich ein Mosaik vom Ölberg (Revue biblique 1893, S. 241).

[4]) Über d. Katakombenmosaiken Müntz a. a. O. Bemerkenswert die in der Bibliothek Chigi befindlichen Porträtköpfe des

den Kultusraum unbrauchbar sei. So schuf sie sich in der Mosaikmalerei einen neuen Cyklus und brachte diese dadurch zu einer schönen, fruchtbaren Entwickelung im Rahmen neuer Aufgaben.

An drei Stätten sind hervorragende musivische Schöpfungen uns aufbewahrt: in Konstantinopel, Ravenna, Rom, ein kärglicher Rest von dem, was einst vorhanden war. Konstantinopel und Ravenna gehören dem griechischen, Rom und einiges andere im Abendlande dem römischen Kreise an, doch nicht ausnahmslos. Eine freie Schönheitsempfindung und gefällige Komposition zeichnen die griechischen Werke, robuste Kraft die lateinischen aus. Aber in beiden Gruppen waltet das Streben nach feierlichem Ausdruck in den Gestalten, während das antike Ornament in seinem vollen, ungebundenen Reiz daneben fortleben durfte.

Wahrscheinlich hat sich im christlichen Altertume kein Kirchengebäude an Pracht und Grossartigkeit der Innendekoration mit Hagia Sophia in Konstantinopel (vgl. S. 96 ff.) messen können. Die zeitgenössischen Schilderungen des Paulus Silentiarius erreichen hier den höchsten Ausdruck.[1]) Der ganze Bau war auf das Zusammenwirken von Architektur und Malerei von vornherein angelegt. Nirgends könnten wir daher besser eine Vorstellung von dem Wollen und Können der byzantinischen Mosaikmalerei des sechsten Jahrhunderts gewinnen als an dieser Stelle. Indes, wenn es auch unmöglich ist, aus dem wenigen Vorhandenen im einzelnen den ältesten Besitzstand abzugrenzen, gering ist er in jedem Falle. Restaurierungen in spätbyzantinischer Zeit, Verfall und Zerstörung oder Vernachlässigung in der Periode des Islam haben, scheint es, weniger übriggelassen, als angenommen wird. Am wahrsten und unmittelbarsten redet die griechisch-christliche Antike noch zu uns in den Ornamenten des Narthex, der Seitenhallen und der Emporen.[2]) Man könnte sie für antik halten, wenn nicht das Kreuz — nicht immer zum Vorteile der Komposition — hineingezogen wäre. Bemerkenswert ist die Vorliebe für Silbermosaik. Die grossen biblischen und Heiligengestalten[3]) überschreiten wohl ausnahmslos nach unten die Grenze

---

Flavius Julius Julianus und seiner Gattin Maria Simplicia Rustica (De Rossi, Musaici crist. fasc. I) und das von Marangoni beschriebene, leider zerstörte monarchianische Mosaik mit der Inschrift QVI ET FILIVS DICERIS ET PATER INVENIRIS (Marang., Delle cose gentilesche S. 461). Über die nordafrikanischen Funde Héron de Villefosse in Revue de l'Afrique française 1887, V, 308 ff. und Tafeln. — Archives des miss. 1887, XIII, 5; 19 u. sonst.

[1]) Paul Silent., De Hagia Sophia a. v. O. Die Litt. s. oben S. 22 u. S. 99.

[2]) Salzenberg, Altchristl. Baudenkmäler von Konst. Taf. 23—26.

[3]) Salzenb. Taf. 28—32.

des christlichen Altertums, dagegen darf mit Bestimmtheit diesem zugeschrieben werden ein bekanntes Mosaik im Bogenfelde über der Hauptthür des Narthex, der thronende Christus (Fig. 63).

Auf einem kostbaren Throne, an dessen Bau und Schmuck die reiche Bildersprache der Johannesapokalypse (4, 3) und die Wirklichkeit des kaiserlichen Herrschersitzes in Byzanz gleicherweise beteiligt sind, sitzt Christus in weissseidenem, von goldenen Clavi durchzogenem Gewande, mit der Linken auf das Knie ein aufgeschlagenes Buch stützend, in welchem die Worte geschrieben sind: ΕΙΡΗΝΗ ΥΜΙΝ ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩϹ ΤΟΥ ΚΟϹΜΟΥ (Joh. 20, 19 und



Fig. 63. Thronender Christus (Hagia Sophia).

8, 12). Es ist eine mächtige, realistisch gefasste Gestalt mit grossen offenen, durchdringenden Augen. Der Bart ist von mittlerer Länge, während das dichte Haupthaar die Schultern berührt. Die von dem Gewande unbedeckt gelassenen Füsse sind nur von den dünnen Riemen der Sandalensohlen überzogen, sonst ganz nackt. Nackt tritt auch der kräftige Hals aus den Schultern heraus. So steht dieser Christus voll in der Menschlichkeit, aber so, dass diese den Eindruck göttlicher Hoheit nicht hindert. Das ist das sicherste Zeugnis des hohen Alters des Bildes, da einer späteren Zeit diese Auffassung völlig verloren gegangen ist.

Links und rechts von dem Throne schweben zwei Medaillons, deren eines die fürbittende Theotokos, das andere den Erzengel

Michael mit Stirnband und Scepter trägt. Am Boden hat sich anbetend niedergeworfen eine kaiserliche Persönlichkeit, durch Gewandung und Diadem als solche bezeichnet. Das bärtige Gesicht schliesst aus, darin den Kaiser Justinian zu sehen; man wird annehmen müssen, dass bei einer späteren Restaurierung der damalige Herrscher sein Porträt hat einsetzen lassen. Denn nicht nur hindert nichts, dieses Mosaik von der Entstehung der Hagia Sophia zu lösen, sondern alles spricht für den justinianischen Ursprung.

In Thessalonich[1]) hat sich nur ein grösseres Mosaikwerk erhalten, nämlich in dem antiken, später in kirchlichen Gebrauch genommenen und zu diesem Zwecke mit einem Chor versehenen Rundbau Hagios Georgios. Die Kuppelfläche ist, wahrscheinlich im justinianischen Zeitalter, mit einem anmutigen Architekturmosaik überzogen, welches im freien Spiel der Phantasie Innenansichten der Kirche mit reichen Aussenansichten profaner und sakraler Architektur in Wiederholung verbindet. Gerade diese letztere Seite ruft in Erinnerung die Architekturspielereien auf pompejanischen Wandgemälden und überhaupt in der antiken Malerei. Pfauen und Perlhühner, hier und dort in dem Aufbau verteilt, erhöhen den heiteren Charakter und verraten auch ihrerseits die Herkunft dieses Motivs. Vor diesem Architekturhintergrunde stehen, zu Paaren geordnet, Heilige mit im Gebet ausgebreiteten Armen, und so deutet sich die Architektur als ein ideales Abbild des himmlischen Heiligtums. Ganz in der Antike liegen die reizvollen Dekorationen der Nischen, welche die schönsten Ornamente des griechisch-römischen Stils wiederholen.[2])

Ein Mosaik in der Kirche des Sinaiklosters ist nur in unzureichenden Beschreibungen und Nachbildungen bekannt. Danach zu urteilen, scheint es diesseits der altchristlichen Zeit entstanden zu sein.[3])

Zur griechischen Gruppe zählen im Westen die Mosaiken von Ravenna, deren Geschichte von Galla Placidia bis tief in das Exarchat hineinreicht, also einen Zeitraum von über zweihundert Jahren umfasst.[4])

---

[1]) Litteratur s. S. 22.

[2]) Texier et Pullan, L'archit. byzantine Taf. 30—34, S. 149 ff. Ebend. S. 156 f., Taf. 40; 41 Mosaikreste in Hagia Sophia in Thessalonich. Die Apsis in Hagios Demetrios hatte früher auch Mosaikschmuck.

[3]) G. 268.

[4]) Siehe oben S. 85 ff. Eine wichtige Quelle ist der Liber Pontificalis eccl. Rav. von Agnellus (Mon. Germ. hist. Script. rer. Lang. et Ital.); manches bietet auch Hieron. Rubeus (Girol. de Rossi), Ital. et Ravenn. historiarum l. XI, Venedig 1572 (abgedruckt in Thesaurus ant. et hist. Italiae VII, 1, Leiden 1722).

Schön leiten die Entwickelung ein die Kuppelmosaiken des orthodoxen Baptisteriums, S. Giovanni in fonte, ein Werk des Bischofs Neon (430).[1]) Drei Kreise teilen die Gewölbefläche. Der innere, kleinste umzieht das Hauptbild, welches die Bestimmung des Baues anzeigt, die Taufe Christi durch Johannes im Jordan. Christus steht bis an die Hüfte in durchsichtigem Wasser in etwas gebundener Haltung, neben ihm am felsigen Ufer die mächtigere Gestalt des Täufers, im Begriff, eine kleine Wasserschale über das Haupt des Heilandes auszugiessen. Eine senkrecht herabschiessende Taube vervollständigt in Gemässheit der evangelischen Geschichtserzählung die Darstellung, während der adorierende Flussgott mit bekränztem Haupt und einem Schilfrohr in der Hand eine auch sonst beliebte, der Antike entnommene freie Zuthat ist.[2]) Ein feierlicher Zug ruht auf der Gruppe, aber ihn mildern eine starke Natürlichkeit und die naive Zeugenschaft des Flussgottes.

Das Mittelbild umschreiten die zwölf Apostel, in zwei Chöre zu sechs geteilt. An der Spitze des einen geht Paulus, des anderen Petrus. Stilisierte goldene Blumen trennen die einzelnen Männer, die, in faltige Gewandung gehüllt, die Krone ihres Martyriums tragen.

Durch wechselnde Stellung und Bewegung des Körpers ist der ceremonielle Aufzug belebt, ja von einer gewissen Unruhe durchflutet

Ein äusserer Saum schliesst den Bilderschmuck ab. In demselben sind in vierfacher Wiederholung ein mit kostbaren Steinen geschmückter, mit Teppich und schwellendem Kissen belegter Thron und ein Altar, auf welchem ein Evangelienbuch liegt,[3]) eingesetzt. Den Raum jenes schliessen Schranken seitwärts ab, diesen begleiten zwei Sessel; dort wie hier ist die Disposition die einer dreischiffigen Basilika mit kassettierter Decke.

Was bedeutet diese Reihe, und welcher innere Zusammenhang besteht unter den drei Teilen des Ganzen? Man pflegt von dem Taufbilde auszugehen und sucht von da aus das Verständnis der

---

[1]) Phot. Ricci 142—152; G. 226; 227.

[2]) An den Figuren Christi und des Täufers sind Restaurierungen wahrnehmbar, ohne dass sich der Umfang genauer bestimmen liesse. Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, deutsch v. Jordan, I, Leipzig 1869, S. 20, A. 24; J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, S. 11.

[3]) Die Reihenfolge der Evangelien ist: Johannes, Markus, Matthäus, Lukas. Ebenso auf einem Wandgemälde in Neapel (Sch. K., S. 134 Abb.), ein Beweis, dass diese auffallende Ordnung nicht selten war. Zu vgl. ist über diesen Punkt, zu welchem die altchristliche Kunst reiches, leider unbeachtet gebliebenes Material liefert, Zahn, Geschichte des neutestamentlichen Kanons II, 364 ff.

übrigen Darstellungen. Dieser Weg ist unmöglich; er ist nur unter Aufwendung erzwungener, gekünstelter Deutungen zu gehen und führt zu einem in keiner Weise befriedigenden Ergebnis. Umgekehrt hat man den Ausgang von dem abschliessenden Saume zu nehmen, und nur von hier aus ist, und zwar unter Führung von Apok. c. 4, die Komposition zu begreifen.

Der Seher gerät in Verzückung: *καὶ ἰδοὺ θρόνος ἔκειτο ἐν τῷ οὐρανῷ ... καὶ ἶρις κυκλόθεν τοῦ θρόνου ὅμοιος ὁράσει σμαραγδίνῳ* (Ap. 4, 2 ff.). Damit ist ein Thron gegeben, über welchen halbkreisförmig von oben ein Regenbogen von der Farbe des Smaragd sich wölbt. Unser Bild hat ihn in der That. Die halbkreisförmige, mit edelen Steinen geschmückte Lehne bildet die *ἶρις* nach, denn es ist eine offene Frage, ob *ἶρις* im Texte als Regenbogen im eigentlichen Sinne oder als Halbkreis im allgemeinen zu fassen sei. — V. 3: *καὶ ἐπὶ τὸν θρόνον καθήμενος καὶ ὁ καθήμενος ὅμοιος ὁράσει λίθῳ ἰάσπιδι καὶ σαρδίῳ.* Das göttliche Wesen auf dem Throne ist nicht geschildert, sondern in allgemeinen Vergleichungen angedeutet. Dafür ist ein Kreuz in kostbarer Einfassung (vgl. *ὅμοιος ὁράσει λίθῳ ἰάσπιδι καὶ σαρδίῳ*) gewählt. Diese stellvertretende Bedeutung des Kreuzes wird noch deutlicher in dem Kuppelmosaik des arianischen Baptisteriums; es ist hier wirklich als den ganzen Thron einnehmend gebildet. — V. 4: *καὶ κυκλόθεν τοῦ θρόνου θρόνους εἴκοσι τέσσαρας.* Diese weiteren Stühle — die Zahl ist gleichgiltig — sind angedeutet durch die neben dem Altar stehenden Sessel, für welche sich sonst keine irgendwie annehmbare Erklärung finden lässt, denn es ist zu beachten, dass diese Stühle im Altarraume stehen. Dort ist aber nur die eine Cathedra des Bischofs zulässig. — V. 6: *καὶ ἐν μέσῳ τοῦ θρόνου καὶ κύκλῳ τοῦ θρόνου τέσσερα ζῷα.* Diese vier Lebewesen (Ezech. 1, 5 ff.) werden im folgenden als die vier bekannten Symbole der Evangelisten beschrieben. Damit wäre das Vorhandensein der vier Evangelienbücher erklärt. Der Altar, auf welchem diese liegen, wird zwar nicht in diesem Kapitel, aber sonst in der Apokalypse als ein Stück der jenseitigen Welt erwähnt (6, 9; 8, 3, 5; 16, 7). Dass der Künstler den Text frei behandelt hat, ist selbstverständlich, und ebenso, dass er einen Anschluss an die thatsächlichen Verhältnisse des Kirchenbaues und der Kircheneinrichtung gesucht hat. Aber Anregung und Stoff gaben ihm die Visionen des Johannes. Das bezieht sich auch auf die übrigen Darstellungen, mit Ausnahme des Taufbildes. Wie gleich zu erwähnen sein wird, sind in den unteren Räumen des Baptisteriums 24 (16 + 8) Männer dargestellt, um deren Verständnis man sich bisher vergeblich bemüht hat.

Auch hier giebt Kap. 4 der Apokalypse die einfache Deutung, nämlich v. 4: (*ἰδοὺ*) *ἐπὶ τοὺς θρόνους εἴκοσι τέσσαρας πρεσβυτέρους καθημένους* u. s. w. Auch anderswo (z. B. 5, 8 ff.; 7, 11; 19, 4) treten diese *πρεσβύτεροι* in der Nähe des göttlichen Thrones auf, und bekannt ist, dass sie im Cyklus der Mosaikmalerei vorhanden sind (z. B. S. Paolo f. l. m.). Und die 12 Apostel? In unserem Kapitel werden die 24 Ältesten geschildert als mit Kronen auf dem Haupte (v. 4: *καὶ ἐπὶ τὰς κεφαλὰς αὐτῶν στεφάνους χρυσοῦς*). Dann (v. 10) erheben sie sich, fallen vor dem Throne nieder *καὶ βαλοῦσιν τοὺς στεφανοὺς αὐτῶν ἐνώπιον τοῦ θρόνου.* In der Apostelprozession bedeutet das Tragen der Kronen nichts anderes als die Absicht, sie vor dem Throne Gottes niederzulegen, daher macht die Prozession genau da Halt, wo dieser Thron steht. Im arianischen Baptisterium ist verständlicher der Thron — und zwar ein Thron — in dasselbe Bild hineingenommen. Neu und im Gegensatze

zu dem Texte ist die Reduzierung der 24 Ältesten auf die Zwölfzahl der Apostel. Aber da die Ältesten der Apokalypse die Repräsentanten der Gemeinde sind, so kann man verstehen, dass aus der in der übrigen Dekoration zu ihrem Recht gekommenen Zahl nochmals die Zwölfzahl der Apostel, als der eigentlichen Repräsentanten der Kirche, herausgehoben wird, um so mehr, da 21, 14 die Namen der zwölf Apostel in die Grundsteine des neuen Jerusalems eingeschrieben genannt werden.

Hohe stilisierte Pflanzen trennen die einzelnen Apostelfiguren; im arianischen Baptisterium sind sie durch fruchttragende Palmen ersetzt, doch ist die Meinung in beiden Fällen dieselbe: hingewiesen wird damit auf das *ξύλον ζωῆς ποιῶν καρποὺς δώδεκα, κατὰ μῆνα ἕκαστον ἀποδιδοὺς τὸν καρπὸν αὐτοῦ, καὶ τὰ φύλλα τοῦ ξύλου εἰς θεραπείαν τῶν ἐθνῶν* (Apok. 22, 2; ebenso 2, 7: . . *ἐκ τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς, ὅ ἐστιν ἐν τῷ παραδείσῳ τοῦ θεοῦ*).

Die Angemessenheit des apokalyptischen Cyklus in einem Baptisterium ist hinreichend dadurch gerechtfertigt, dass nach kirchlicher Anschauung die Taufe das Anrecht auf den zukünftigen Besitz der jenseitigen Herrlichkeit gewährt, welche in der Offenbarung Johannis bilderreich geschildert wird.[1]) Es kann dann auch insbesondere noch auf die Bezeichnung *σφραγίς, σφραγίζεσθαι* für Taufe und die Verwendung derselben Ausdrücke in der Apokalypse in dem Sinne, dass die „Versiegelung" allein die Gewähr der Errettung giebt (7, 2), hingewiesen werden. Die Taufe Christi freilich ist der klarste Ausdruck der inneren Beziehung des Cyklus zu der Taufe, aber es fehlt ihr der Anschluss an die apokalyptischen Darstellungen.

Nach unten setzt sich die Dekoration an den Innenwänden fort und zwar in der Form von Stuckreliefs, deren Inhalt eindrucksvolle Männergestalten und symbolische Stücke bilden. Diesen schliessen sich in den Blendarkaden des Erdgeschosses weitere acht Männer in antiker Gewandung mit aufgeschlagenen Büchern in Redeaktus und zierliches Rankenwerk an. So wird eine schöne Gesamtwirkung gewonnen. „Durchweg waltet ruhevoller und übereinstimmender Geist." Dieser Geist ist griechisch und beherrscht die Apostel- und Prophetenbilder noch mehr als die entscheidende mittlere Gruppe.

Derselben Periode gehören die Mosaiken im Grabmal der Galla Placidia (S. 157)[2]) an, in welchem sich der Charakter des Mausoleums mit der Form der Kapelle verbindet. Die Kuppel ist als ein sternbesäeter blauer Himmel gebildet, in dessen Mitte ein schmuckloses Kreuz schwebt. An den Ecken blicken die vier geflügelten Symbole der Evangelisten hernieder, die Zeugen des Lebens Christi, welchen das Kreuz anzeigt. In den Lünetten unter der Kuppel treten wie in S. Giovanni in fonte lebhaft redende Männer, einander zugekehrt, auf, unter welchen Paulus und Petrus deutlich zu erkennen sind. „Figuren von antiker Würde, voll Frei-

---

[1]) Zum Beispiel Cyrillus von Jerus., Procat. 16: *μέγα τὸ προκείμενον βάπτισμα . . . . . . ὄχημα πρὸς οὐρανὸν, παραδείσου τρυφὴ, βασιλείας πρόξενον.*

[2]) Ricci 66—77; G. 229—233.

heit bei einer grossartigen Behandlung der Gewandmassen und einem lebendigen Fluss der Bewegung.“ Doch sind die Köpfe eckig und gedrückt. Die Achtzahl sind also Apostel, und man darf annehmen, dass die vier in ruhiger Haltung stehenden Männer in den Querarmen die Ergänzung sein wollen. Zwischen den predigenden Aposteln steht auf dem grünen Wiesengrunde eine Vase mit zwei Tauben, ein christlich-symbolischer Hinweis auf das Jenseits, wie der Adlerkopf am Muschelrand der Lünette das antike Symbol desselben Inhaltes ist. Gleichwertig schliessen sich dieser Symbolik in den Querarmen die zum Wasser eilenden Hirsche an. Der eine Gedanke des gewonnenen oder zu gewinnenden Heils im Jenseits verbindet diese drei Stücke.[1])

Oberhalb des Innenportals selbst ist Christus künstlerisch und archäologisch in hervorragender Weise zur Darstellung gekommen. Mit goldenem Nimbus ausgezeichnet, sitzt er da als der königliche Hirt auf einem natürlichen Steinsitze. Ein goldenes Gewand umschliesst seine Glieder; ein Purpurmantel legt sich in leichter Drapierung darüber. Der linke nackte Unterarm hält ein grosses aufgestütztes Kreuz, die Rechte streckt sich liebkosend nach einem Schafe aus, welches sich zutraulich naht. Auch die Köpfe und Blicke der vier übrigen Schafe sind dem Hirten zugewandt. Eine Höhenlandschaft mit Sträuchern und Bäumen schliesst den Hintergrund ab.

Zwei Vorstellungen stossen in dieser Christusgestalt zusammen, ohne sich zu verschmelzen: der Gute Hirt, um welchen die Herde sich sammelt, das alte Lieblingsbild der christlichen Gemeinde, und der königliche Gottessohn, dem die Welt zu Füssen liegt. In dem vollen, ernsten Antlitz, welches lange Locken einrahmen, hat man etwas Apollinisches finden wollen; richtiger werden Kopf und Ausdruck als majestätisch charakterisiert. Dahin weisen auch das Kreuz und die thronende Haltung. Der himmlische König, der die Gewalt hat, stand in der Idee des Künstlers, und er hat dieses Bild doch nur wenig abschwächen können, indem er einen entgegengesetzten Gedanken noch hineinzwang, das Bild des Guten Hirten. Dabei handelte er offenbar unter dem stärkeren Einflusse der christlichen

[1]) Der Adler ist im Altertum das Symbol des vergöttlichten Kaisers und daher häufig auf Konsekrationsmünzen. In diesem Sinne schwebt ein fliegender Adler auf dem bekannten Passionssarkophag im Lateranmuseum über dem Labarum mit dem Monogramm Christi. Die an dem Rand der Vase sitzenden und von dem Wasser derselben trinkenden Tauben sind nach Apok. 21, 6; 22, 17; Ps. 23, 2 und zahlreichen ähnlichen Stellen, die Hirsche nach Ps. 42, 2 in derselben sepulkralen Bedeutung zu verstehen. Die Taube galt als das Bild der Unschuld (vgl. Matth. 10, 16: *ἀκέραιοι ὡς αἱ περιστεραί*).

Symbolik, welche in dem Guten Hirten den Schirmer der Toten sah [1]) und ihn darum nicht missen wollte an dieser Stätte. So ist der innere Zwiespalt in dieses schöne, in echt griechischem Geiste gehaltene Bild gekommen. Oder sollte Christus als der Völkerhirt gedacht sein, wie Gott im Alten Testament gelegentlich geschildert ist? Die Möglichkeit besteht.[2])

In scharfem Gegensatze zu diesem Bilde voll ruhiger Majestät entfaltet sich im Chorraume über dem Sarkophage der Galla Placidia eine dramatische Scene: der heilige Laurentius schreitet, in der Rechten das Kreuz, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, mit todesmutigem Antlitz in fester Entschlossenheit seinem Martyrium entgegen, dessen Beschaffenheit ein von Flammen durchleuchteter Rost vor ihm am Boden bezeichnet.[3]) An der anderen Seite blicken wir in das Innere eines Bücherrepositoriums, wo die Evangelien namentlich bezeichnet sind.[4]) Die Frage nach der inneren Korrespondenz der Bilder des Mausoleums, wohl gestellt, aber bisher ungenügend beantwortet, findet ihre Antwort in dem Gedichte des Aurelius Prudentius zur Verherrlichung des heiligen Laurentius. Die letzten Worte, welche der gefeierte Dichter, der zu dem kaiserlichen Hause Beziehungen hatte und demselben Lande wie Theodosius der Grosse, der Vater der Galla Placidia, angehörte, den sterbenden Märtyrer sagen lässt, bilden eine Voraussetzung des Verständnisses dieser Mosaiken.[5])

Die Gotenherrschaft hat die kirchliche Kunst in Ravenna nicht nur nicht gehemmt, sondern gerade durch den Gegensatz ihr neue Anregung gegeben. Die arianischen Goten waren in der katholischen

---

[1]) Sch. A. St. 65 ff. Ausserdem oben S. 172.

[2]) Z. B. Ezech. 34, 12 ff. Ps. 23; 80, 2. Weiteres oben S. 172.

[3]) Die Figur ist entworfen nach dem Hymnus des Prudentius de S. Laurentio (s. Anm. 5) v. 91 ff.: Illi os decore splenduit Fulgorque circumfusus est. Talem revertens Legifer De monte vultum detulit. Überhaupt ist die ganze Schilderung des Heroismus des Laurentius in diesem Hymnus massgebend gewesen.

[4]) Reihenfolge: Markus (ersetzt), Lukas, Matthäus, Johannes. Andere Codices — denn diese Form haben die Bücher — sind unbezeichnet. Der Schrank hat Doppelthüren und Füsse. Man muss annehmen, dass dem Mosaicisten die für Aufbewahrung der kirchlichen Bücher bestimmten Schränke vor Augen standen.

[5]) Peristeph. hymn. 2 de S. Laurent. v. 104 ff. O Christe, numen unitum, O splendor, o virtus patris, O factor orbis et poli Atque auctor horum moenium! Qui sceptra Romae in vertice Rerum locasti, sanciens Mundum Quirinali togae Servire et armis cedere u. s. w. Damit wird Christus als der König der Welt und Roms bezeichnet, der den ewigen Frieden herbeiführt. V. 115 ff.: Et jam tenemus obsides Fidissimos hujus spei: Hic nempe jam regnant duo Apostolorum principes. Alter vocatur gentium (Paulus), Alter cathedram possidens (Petrus) Primam, recludit creditas Aeternitatis januas. Das am Himmel schwebende Kreuz symbolisiert den Sieg des Christentums über das heidnische Rom, welchen Laurentius voraus verkündigt; vielleicht spielt auch die Erinnerung an die konstantinische Kreuzesvision hinein. Auch sonst feiert übrigens Prudentius das Kreuz als das christliche Siegeszeichen.

Stadt auf Selbsthilfe gewiesen. So erbauten sie sich ein Baptisterium, das arianische Baptisterium (später S. Maria in Cosmedin), weil das orthodoxe Taufhaus für sie nicht zu haben war. Das stark restaurierte Kuppelmosaik ist eine Nachahmung der Dekoration im orthodoxen Baptisterium, liegt jedoch auf tieferer Stufe. Um die Hauptscene, die Taufe Christi, wandeln auch hier in Prozession die zwölf Apostel.[1])

Die hervorragendste Schöpfung Theodorichs ist die als Palastkirche gedachte Basilika des heiligen Martinus, die nach Vernichtung der Gotenherrschaft dem katholischen Kult übergeben und später dem heiligen Apollinaris geweiht wurde (S. Apollinare nuovo). Der stattliche Bau ist nur zum Teil in seiner Ursprünglichkeit auf uns gekommen (S. 86). Der älteren Periode gehören die Mosaiken an, die der Basilika den Beinamen „in coelo aureo" verschafften, und die sich mit geringen Beschädigungen an der Obermauer des Mittelschiffs in drei Reihen ausbreiten.[2]) In der ersten werden Episoden aus dem Leben Jesu erzählt, in der zweiten Einzelgestalten heiliger Männer vorgeführt, in der dritten entfaltet sich eine Prozession männlicher und weiblicher Heiliger nach Christus und der Jungfrau Maria. Wir beginnen mit den Bildern aus dem Leben Jesu.

1. Die Heilung des Kranken am Teiche Bethesda (Joh. 5, 1 ff.).[3]) Wie auch sonst in diesen Schilderungen, hat Christus nur einen Begleiter mit sich als Repräsentanten seiner Jüngerschaft. Der Typus ist noch der jugendliche; das Haar fällt in gleichem Schnitt tief in die Stirn und lockt sich seitwärts und hinten auf die Schultern herab. Der Ausdruck ist natürlich. Das purpurfarbene Gewand mit den goldenen Clavi, die schwere Drapierung und die kräftige Gestalt stellen andererseits einen königlichen Eindruck her. Dieser Christustypus ist eigentlich griechisch und in der lateinischen Kunst nicht zu finden.

2. Heilung des Besessenen von Gadara, mit Anschluss an Luk. 8, 26 ff. Vor einer Grotte, die als Grabhöhle gemeint ist, kniet der von den bösen Geistern befreite Mann zu den Füssen Jesu (Luk. 8, 35), während im Hintergrunde drei Schweine mit Ungestüm eben in das Meer hineinfahren.

---

1) Ricci 285. 286. G. 24 f.

2) Ricci 97—140. G. 242—251.

3) Wunderlich wird von Rahn S. 28, Garr. S. 56 u. Richter S. 44 dieses Bild als Heilung des Gichtbrüchigen gedeutet, die doch bald hernach zur Darstellung kommt, wo freilich dann die Heilung eines „zweiten Gichtbrüchigen" erdacht wird.

3. Heilung des Gichtbrüchigen (Luk. 5, 17 ff.; Mark. 2, 1 ff.). Nicht die Heilung selbst wird geschildert, sondern die mühevolle Vorbereitung, um den Paralytischen zu Jesu zu bringen. Zwei Männer sind im Begriff, das Bett mit dem Kranken vermittelst Seile durch das Atriumdach herniederzulassen. Der halbbekleidete Kranke streckt hilfeflehend die Arme nach dem Heilande aus, der, auf ihn zuschreitend, die helfenden Worte spricht. Christus und sein Begleiter sind im gewöhnlichen Massstabe gebildet, die übrigen Personen in auffallender Kleinheit.

4. Das jüngste Gericht (Matth. 25, 31 ff.). Eine merkwürdige Vereinfachung und Abschwächung dieses Vorgangs. Christus sitzt auf einer Bodenerhöhung, begleitet von zwei Engeln, und streckt die rechte Hand nach drei zu seiner Rechten stehenden Schafen aus; die linke ist im Gewande verborgen. Auf der anderen Seite stehen drei Böcke. Der Vorgang hat seine Schrecken verloren; er ist zu einem geräuschlos sich vollziehenden Akte geworden, der weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin tieferen Eindruck macht. Man kann sich nicht vorstellen, dass die Worte illustriert werden sollten: *ὅταν δὲ ἔλθῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ καὶ πάντες οἱ ἄγγελοι μετ' αὐτοῦ, τότε καθίσει ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ· καὶ συναχθήσονται ἔμπροσθεν αὐτοῦ πάντα τὰ ἔθνη καὶ ἀφορίσει αὐτοὺς ἀπ' ἀλλήλων, ὥσπερ ὁ ποιμὴν ἀφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐρίφων* u. s. w. Überhaupt darf man sich wundern, diese Scene in dieser Umgebung zu finden.

5. Das Scherflein der Wittwe (Mark. 12, 41 ff.; Luk. 21, 1 ff.). Die Wittwe ist im Begriff, eine Münze in den Opferkasten zu werfen. Auf der anderen Seite steht Christus mit seinem Begleiter.

6. Pharisäer und Zöllner (Luk. 18, 10 ff.). Im Innern eines säulengetragenen Gotteshauses betet rechts mit ausgebreiteten Armen ein junger Mann von echt antikem Typus, geradeaus blickend; links steht, Haupt und Rücken leicht beugend, die rechte Hand auf die Brust legend und einen scheuen Blick nach seinem Gegenüber werfend, eine bärtige Gestalt, der Zöllner. Der Gegensatz des selbstgerechten und des gedrückten Menschen ist gut durchgeführt.

7. Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 1 ff.). Eine äusserst wirkungsvolle Komposition (Fig. 64). Christus, den Arm ausstreckend, spricht das wunderkräftige Wort: „Lazarus, komme hervor!" *(Λάζαρε, δεῦρο ἔξω.)* „Und der Tote kam hervor, Füsse und Hände von Binden umwickelt, und um seinen Kopf war ein Schweisstuch gelegt." Die Darstellung hält sich genau an den Text.

14*

Wie ein Geist aus der Tiefe ersteht aus dem Grabe der mumienartig mit Binden umwundene Tote, die weitgeöffneten Augen staunend auf die Welt gerichtet, in die er zurückgekehrt ist. Mit packendem Realismus ist die unmittelbare Aufeinanderfolge von Befehl und Erfüllung zu Ausdruck und Wirkung gekommen. Darin stehen alle früheren Bilder gleichen Inhaltes weit zurück. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass der Vorgang ohne die Zeugenschaft sich vollzieht, welche die biblische Erzählung hineinzieht; nur Christus und sein Begleiter, in welch letzterem das erstaun-



Fig. 64. Auferweckung des Lazarus (S. Apollinare nuovo).

liche Wunder nur eine leichte Reaktion hervorruft, stehen vor dem Beschauer.

8. Jesus und die Samariterin (Joh. 4, 4ff.). Es ist der Moment festgehalten, wo Jesus von dem samaritischen Weibe einen Trunk sich erbittet, und diese ihrem Staunen darüber Worte verleiht. Obwohl der Text ausdrücklich sagt, dass Jesus ohne seine Jünger war (v. 8), fehlt doch der gewohnte Begleiter nicht.

9. Die Blutflüssige (Luk. 8, 40ff. und die Parallelen). Das geheilte Weib, erschreckt darüber, dass sie als diejenige, welche das Gewand Christi berührte, entdeckt sei, hat sich in offenem Ge-

ständnis vor dem Heilande niedergeworfen, der mit tröstlichem Worte sie entlässt.[1])

10. *Heilung zweier Blinden.* Angeschlossen ist die Scene an Matth. 20, 29ff., insofern *zwei* Blinde (anders Luk. 18, 35ff. und Mark. 10, 46ff.) auftreten; doch ist der eine durch einen langen Stab deutlicher in seiner Hilflosigkeit bezeichnet. An ihm vollzieht Jesus in der Weise, wie Matth. 20, 34 beschrieben ist, die Heilung.

11. *Fischzug des Petrus* (Mark. 1, 16ff. und die Parallelen). Jesus steht mit einem Begleiter am Seeufer und redet zwei Männer in geschürzter Tunika, Simon und Andreas, an, die in einem Fischerkahn sich beschäftigen; während der eine das Ruder führt, zieht der andere ein Netz mit Fischen an. Man kann zweifeln, ob der kurze Text bei Markus (1, 16 ff.) und Matthäus (4, 18 ff.) oder der ausführliche Bericht bei Lukas (5, 1 ff.) vorgelegen hat. Wahrscheinlicher ist ersteres.

12. *Die wunderbare Speisung* (Matth. 14, 13 ff. und die Parall.). Die Scene ist in genauem Anschluss an die Sarkophagreliefs entworfen. Christus legt segnend die Hände auf Fische und Brote, die ihm dargereicht werden.

13. *Hochzeit zu Kana* (Joh. 2, 1 ff.). Fragment, aber gewiss so zu deuten.

Ein Teil dieser Bilder entstammt dem älteren symbolischen Cyklus, andere (n. 4. 6.) gehören der späteren Entwickelung an. Dennoch kann das Interesse nur ein geschichtliches gewesen sein. Ohne tiefere Reflexion sind aus dem Leben Jesu zur Illustrierung desselben Stücke ausgewählt, welche zu diesem Zwecke besonders geeignet erschienen. Eine Beschränkung legte ausserdem der Raum auf.

Dagegen ist an der gegenüberliegenden Wand über der Prozession der Männer eine Fortsetzung gegeben, welche sich auf eine bestimmte Zeitspanne des Lebens Jesu, nämlich die Leidensgeschichte, beschränkt und daher den gegebenen Stoff reichlicher auszuschöpfen vermochte. Dieser Plan mag von Anfang an bestanden haben, doch ist er von anderer Hand und aus einem anderen künstlerischen Empfinden heraus wahrscheinlich gleich nachher ausgeführt. Die Gruppen sind voller, die Komposition ist studierter, freilich nicht besser, vorzüglich aber ist der ideale Christus aufgegeben. An seine Stelle ist der Typus getreten, welcher jenen geschichtlich abgelöst hat. Dieser zweite Christus trägt das lange Haar in der Mitte

---

[1]) *Garr.* und *Richter* erkennen in dieser Scene Christus und die Sünderin. Die richtige Deutung hat schon *Ciampini*.

gescheitelt; dadurch wird eine hoheitsvolle Stirn frei. Ein dünner Bart umrahmt Kinn und Lippen und schafft einen ernsten Ausdruck, dem eine gewisse Ungelenkigkeit der Bewegung, eine erhabene Zurückhaltung im Auftreten entspricht. Wir wissen, dass dieser Typus um diese Zeit vorhanden war, aber dass er so unmittelbar neben den anderen rückt, bleibt auffallend. Man wird annehmen müssen, dass bei dem Zusammenbruch der Gotenherrschaft in Ravenna die eine Obermauer noch nicht mit Mosaiken bedeckt war und dass, als es jetzt geschah, dem „arianischen" Christus der „katholische" Christus gegenübergestellt wurde.

Die Darstellungen sind folgende:

14. Heiliges Abendmahl mit elf Jüngern. Auf einer grossen Schüssel liegen zwei Fische. Die Scene schliesst an die Sarkophagüberlieferung an.

15. Christus in Gethsemane und zwar in dem Momente, wo er sich von den Begleitern zum Alleinsein trennt (Matth. 26, 36 ff. und die Parall.). Sorgenvoll und mit lebhaften Äusserungen ihres Kummers sitzen die elf Jünger gruppenweise am Boden, während Christus hinter ihnen auf erhöhtem Standorte die Worte spricht: *καθίσατε αὐτοῦ, ἕως οὗ ἀπελθὼν ἐκεῖ προσεύξωμαι* (Matth. v. 26). Diese Gruppe hebt sich durch Komposition und Charakteristik aus der Zahl der übrigen durchaus heraus und trägt vielmehr die Eigenart der ersten Reihe.

16. Verrat des Judas. Das vertrauliche Nahen des Judas und der vorwurfsvoll fragende Blick Jesu kontrastieren wirkungsvoll. Die Begleitung dagegen der Soldaten und der Jünger ist wenig mehr als steife Staffage.

17. Die Wegführung. Christus schreitet, zaghaft berührt von seinen Häschern, redend (Matth. 26, 55 ff. u. die Parall.) in raschem Schritte vorwärts.

18. Verhör vor den jüdischen Richtern. Hier dieselbe göttliche Souveränetät bei Christus und dieselbe scheue Angst bei seinen Feinden, vor allem seinen Richtern, „die sich auf ihrem Richterstuhl gebärden, als sässen sie auf einer Anklagebank".

19. Ankündigung der Verleugnung Petri, nach Massgabe der Sarkophagtradition. Wenn der Jüngling hinter Christus nicht ein Häscher ist, so haben wir hier die in der ersten Reihe übliche Begleitperson zu sehen.

20. Die Verleugnung Petri. Von links tritt die Magd heran und bezeichnet mit energischer Handbewegung den erschrocken,

aber lebhaft protestierenden Apostel als einen Anhänger Jesu. Beide Figuren sind gut charakterisiert.

21. Die Reue des Judas. Am Eingange des Tempels steht in ruhiger Haltung ein Greis, zu welchem von links Judas herantritt, mit der Rechten den Beutel ihm darreichend, der den Lohn des Verrats enthält. Die Handlung ist matt.

22. Christus vor Pilatus. Christus wird durch einen lebhaft gestikulierenden Greis, dem weitere Personen folgen, zu dem Landpfleger geleitet, der, auf seinem Throne sitzend, im Begriff ist, durch einen Diener Wasser über seine Hände giessen zu lassen. Seine Miene zeigt eine Mischung von Mitleid und Neugierde. Christus, an Gestalt grösser gebildet als die übrigen, steht mit der ruhigen Gelassenheit seiner verborgenen Übermacht vor seinem Richter; durch seine ganze Erscheinung ist er von vornherein als der Mann göttlicher Majestät gezeichnet.

23. Der Weg zum Kreuze. Christus tritt hier genau so auf wie in der vorigen Scene. Neben ihm schreitet Simon von Kyrene[1]) und trägt in der Hand ohne Anstrengung das Kreuz.

24. Die Frauen am Grabe. Das Grab ist als Rundbau gedacht, dessen Kuppel von Säulen getragen wird. Wie öfters auf Diptychen zu sehen ist, sitzt der Engel neben dem Grabe und redet die merkwürdig gleichmässig gebildeten Frauen an.

25. Der auferstandene Christus und seine Jünger (Luk. 24, 36 ff.). Die Darstellung folgt der biblischen Erzählung ziemlich genau. Die noch befangene oder voll hervorbrechende Freude der Jünger findet ihren wirksamen Mittelpunkt in der ruhigen Gestalt Christi.

26. Der Gang nach Emmaus (Luk. 24, 13 ff.). In ernster Unterhaltung schreitet der Auferstandene in der Mitte zweier Jünger durch eine Landschaft. Sorge liegt auf dem Antlitz der Begleiter, die durch eindrucksvolle Rede Christus zu heben unternimmt.

Dieser Cyklus liegt den Miniaturen des Codex Rossanensis sehr nahe. Sie treffen vor allem darin zusammen, dass der Held der Erzählung über und ausser der Geschichte steht, in welche er verflochten erscheint. Christus erfährt nur scheinbar das Drama seines Leidens. Daher bricht die Erzählung mit dem Gange zum Kreuze ab. Wir sehen eine Passionsgeschichte, die nur den Anschein der Passion hat. Zwischen diesem Christus und dem Christus in den

[1]) Richter S. 58 macht ihn zu einem „Krieger“.

Lebensbildern an der gegenüberliegenden Wand besteht der weiteste Abstand.

In der zweiten Reihe werden 32 (jetzt nur noch 30) Einzelgestalten heiliger Männer in lebhafter Rede oder in ruhiger Haltung vorgeführt. In den Händen tragen sie bald eine Rolle, bald ein Buch. Auch hier wird man, ohne dass sich indes Näheres feststellen liesse, auf einen zeitlichen Unterschied geführt. Da diese Männer zwischen der Geschichte Jesu und der Heiligenprozession stehen, so sind sie der heiligen Geschichte zuzuweisen. Die Zahl 16 auf der einen Seite entspricht der Zahl der alttestamentlichen Propheten, demnach dürften die übrigen 16 der neutestamentlichen Geschichte angehören, und zwar in der Summierung 12 (Apostel) und 4 (Evangelisten), obwohl unter den Evangelisten sich 2 Apostel befinden.[1]) Doch hat man über solche Unebenheiten in der damaligen Kunst sich ohne Skrupel hinweggesetzt. Hier lag noch die Nötigung der numerischen Konkordanz vor.

Die Prozessionsbilder rühren von dem Bischof Agnellus (553 bis 566) her.

An der linken Oberwand auf einfacher Goldfläche bewegt sich auf blumigem Wiesenplane aus der Hafenstadt Classis ein Zug von 22 Jungfrauen, welche durch beigeschriebene Namen gekennzeichnet sind (Fig. 65)[2]). Es befinden sich darunter hochverehrte Heilige der Kirche, wie Agnes, Cäcilia, Felicitas, Perpetua. In langsamem, feierlichem Schritt, in der Hand die Krone des Martyriums tragend, die grossen Augen weit geöffnet, schreiten sie, hohe, königliche Gestalten, vorwärts. Ihre äussere Erscheinung ist prunkhaft. Über das weisse Untergewand legt sich ein goldgewirkter Überwurf; ein langer weisser Schleier wallt tief herab, doch so, dass der Blick voll auf die mit kostbaren Stickereien und edelen Steinen reich geschmückte Gewandung fällt. Eine mehrfache Perlenreihe hält das diademartig hoch geordnete Haar zusammen; auch den Hals umzieht eine Schnur von edelen Steinen. Die ganze Pracht königlicher Frauen ist auf diese mit goldenem Nimbus gezierten Gestalten gelegt.[3]) Palmen trennen

[1]) Ich verweise auf die Zusammenstellung Deus prophetarum, Deus apostolorum, Deus martyrum in der pseudocyprianischen Oratio II (Cypr. op. ed. Hartel III, 146) und auf den Ambrosianischen Lobgesang: Te gloriosus apostolorum chorus, Te prophetarum laudabilis numerus, Te martyrum candidatus laudat exercitus. Die Märtyrer fehlen auch in diesem Cyklus nicht.

[2]) Die heiligen Eugenia, Sabina, Christina, Anatolia, Victoria, Paulina, Emerentiana, Daria, Anastasia, Justina, Felicitas, Perpetua, Vincentia, Valeria, Crispina, Lucia, Cäcilia, Eulalia, Agnes, Agathe, Pelagia, Euphemia.

[3]) Die äussere Pracht bildet die herrliche Verklärung der Märtyrer im Jenseits ab. So im Hymnus Ad perennis vitae

die Figuren, die wenig individuell gehalten sind. Seltsamerweise schritten an der Spitze des Zuges die drei Magier (modern restauriert) mit Huldigungsgaben für das Christuskind. Denn zu ihm und Maria bewegt sich die Prozession. Die thronende Madonna indes ist entweder in ihrer Totalität ein beträchtlich späteres Werk oder hat eine durchgreifende Umbildung erfahren.[1]) Dagegen sind die den Thron umstehenden Engel echte Typen dieser Periode.

Die Prozession der Männer, welche sich vom Palaste Theodorichs her bewegt, steht künstlerisch nicht ganz auf derselben Stufe.[2])



Fig. 65. Die heiligen Jungfrauen (S. Apollinare nuovo).

Dagegen ist die Anordnung die gleiche. Das Ziel bildet der thronende Christus, ebenfalls eine spätere Neuschöpfung oder eine Über-

fontem Strophe 8: Nam et sancti quique velut Sol praeclarus rutilat, ausführlicher in O gens beata coelitum Str. 2: O quanto super sidera Vibratis omnes lumina Splendore solem vincitis Et quidquid micat sideris u. s. w. Str. 3: Corpus crystallo purius Ut sol refulget animus, Venae corallo similes Nec auri filo dispares u. s. w.

[1]) Vgl. darüber Richter S. 69.

[2]) Die Namen sind: Sabinus, Hyazinthus, Protus, Chrysogonus, Pancratius, Vincentius, Polycarpus, Demetrius, Sebastianus, Apollinaris, Felix, Namor, Ursicinus, Protasius, Gervasius, Vitalis, Paulus, Johannes (nicht die Apostel, sondern zwei römische Märtyrer), Cassianus, Cyprianus, Cornelius, Hippolytus, Laurentius, Xystus, Clemens, Martinus.

arbeitung. In Beziehung auf den Abschluss der Prozession hier wie dort ist überhaupt volle Klarheit noch nicht gewonnen. Bedauerlich ist das Fehlen des Apsismosaiks, in welchem die Einzelheiten des Schmuckes ihren wirkungsvollen Abschluss und Zusammenschluss gefunden haben müssen.

Wie diese Basilika der bedeutendste kirchliche Bau der ostgotischen Zeit war, so hat die Periode Justinians in der Kirche des heiligen Vitalis (geweiht 547) ihren glänzendsten architektonischen Ausdruck gefunden (S. 93 ff). Die Eigenart des neuen Centralbaues bringt es mit sich, dass der Chorraum seine centrale Bedeutung verliert und an der Peripherie seinen Platz erhält. Dies lässt sich auch in S. Vitale beobachten. Ein reicher Bilderschmuck hat indes hier diese Zurücksetzung erfolgreich fast ausgeglichen.[1]) Die Blicke des Eintretenden zog das reiche, glänzende Mosaik der Apsis sofort auf sich.

Über der Wölbung der Apsis schweben, von geflügelten Gestalten in antiker Weise getragen, Kreuz und Monogramm Christi als die heiligen Zeichen des Christentums und des Erlösers. Zwei hochgemauerte Städte, Jerusalem und Bethlehem,[2]) bilden nach beiden Seiten den architektonischen Abschluss, tiefer unten wachsen zwei schlanke Palmen empor. Das ist die Umrahmung oder auch Einführung des imponierenden Bildes der Apsiswölbung (Fig. 66). Auf einer blauen Weltkugel, unterhalb deren die vier Paradiesesströme hervorfliessen, sitzt als auf dem seiner Majestät entsprechendsten Throne (Apostelgesch. 7, 49) Christus im Purpurgewand, mit der Linken eine siebenfach versiegelte Rolle auf sein Knie stützend, mit der Rechten die Krone des Martyriums dem zögernd herantretenden heiligen Vitalis reichend. Das Gesicht ist bartlos, das Haar voll, doch kurz. Aber die grossen durchdringenden Augen, die scharf gebogene Nase und die herb verzogenen Lippen rufen den Eindruck einer übernatürlichen Mächtigkeit hervor. Nirgends sonst ist in dem jugendlichen Typus eine solche zwingende Wirkung zum Ausdruck gekommen als hier. Weder Schrecken noch Vertrauen, sondern eine dazwischen liegende Stimmung furchtsamen Gehorsams geht von diesem majestätischen Bilde aus. Zwei Engel in vornehmer Haltung, hohe Gestalten in weisser Gewandung, stehen dem Himmelskönige als Trabanten zur Seite. Sie sind die Vermittler des Zutritts zweier Männer, des Bischofs Ecclesius, der die von ihm gestiftete Kirche als Gabe bringt,

[1]) Ricci 12—28; G. 258—264.

[2]) Begründet durch die heilsgeschichtliche Bedeutung beider Städte.

und des heiligen Vitalis, der mit verhüllten Händen demütig die Krone der Gerechtigkeit zu empfangen im Begriff ist. Das ängstliche Zögern dieser beiden Männer verstärkt nur den Eindruck unnahbarer Hoheit, der von Christus ausgeht. Die Quelle dieses Christusbildes ist die Johannesapokalypse, das Lieblingsbuch der Mosaikmaler.[1])

In die Diesseitigkeit führen zurück zwei durch ihren Realismus ausgezeichnete Ceremonienbilder an den unteren Flächen der Apsis:



Fig. 66. Thronender Christus (S. Vitale).

links der Kaiser Justinian mit weltlichen und geistlichen Würdenträgern, rechts die Kaiserin Theodora mit ihrem Hofstaat. Denn das kaiserliche Paar hatte sich durch Geschenke um die Herstellung

[1]) Apok. 1, 5: ὁ ἄρχων τῶν βασιλέων τῆς γῆς. v. 7 f.: ἰδοὺ ἔρχεται μετὰ τῶν νεφελῶν .. καὶ κόψονται ἐπ' αὐτὸν πᾶσαι αἱ φυλαὶ τῆς γῆς· ἐγώ εἰμι τὸ ἄλφα καὶ τὸ ω, λέγει κύριος ὁ θεός, .. ὁ παντοκράτωρ. — v. 13 ff.; 19, 12: οἱ δὲ ὀφθαλμοὶ αὐτοῦ φλὸξ πυρός. v. 15 f.: καὶ αὐτὸς ποιμανεῖ αὐτοὺς ἐν ῥάβδῳ σιδηρᾷ καὶ αὐτὸς πατεῖ τὴν ληνὸν τοῦ οἴνου τοῦ θυμοῦ τῆς ὀργῆς τοῦ θεοῦ τοῦ παντοκράτορος καὶ ἔχει ἐπὶ τὸ ἱμάτιον καὶ ἐπὶ τὸν μηρὸν αὐτοῦ ὄνομα γεγραμμένον· βασιλεὺς βασιλέων καὶ κύριος κυρίων. Ebenso sonst oft. Aber auch die Liturgien kommen oft in diese Vorstellung.

der Kirche verdient gemacht. Das Haupt beider umzieht ein Nimbus, das Zeichen auch der irdischen Majestät.

Der westliche Vorraum des Chors bezw. der Apsis ist ebenfalls mit Mosaiken bedeckt, deren Anordnung und Inhalt bereits S. 94 skizziert wurden. Es erübrigt die Feststellung der Symbolik. Da die beiden mosaizierten Wandflächen den Raum einschliessen, wo der Altar steht, so darf von vornherein eine Beziehung zur Eucharistie vermutet werden. Die Hauptbilder sind Bewirtung der Engel durch Abraham und Opfer Isaaks auf der einen, Opfer Abels und Melchisedeks auf der anderen Seite, und zwar so, dass jene wie diese Darstellungen unter sich in eine Umrahmung gefasst und eng zusammengeschlossen sind. Diese Scenen erhalten durch die römische Messliturgie ihre vollkommene Erklärung, da dieselbe auf die Opfergaben Abels, Abrahams, Melchisedeks ausdrücklich Bezug nimmt.[1]) Der Engelbesuch wird aus dem elften Kapitel des Hebräerbriefes zu erklären sein, wo neben dem Opfer Abels (v. 4) und Abrahams (v. 17) auf diesen Vorgang gewiesen ist (v. 11).

Der Typologie galten im sechsten Jahrhundert längst die Opferhandlungen Abels, Abrahams und Melchisedeks als alttestamentliche Vorbilder des eucharistischen Opfers.

Die Medaillonbilder der zwölf Apostel und der heiligen Protasius und Gervasius — das Christusbild ist untergegangen — scheinen einer späteren Zeit anzugehören.

Gleichzeitig mit S. Vitale ist die Basilika S. Apollinare in Classe entstanden (S. 86). Der Mosaikschmuck[2]) gehört verschiedenen Zeiten an; die ältesten Teile, doch restauriert, bietet die Apsis.[3]) Zum erstenmal tritt uns hier in der Mosaikmalerei die Verklärung

[1]) Ordo missae Gregorianus (Daniel, Codex liturg. eccl. univ. I, Lipsiae 1847) c. 24: . . sicut accepta habere dignatus es munera pueri tui, justi Abel et sacrificium patriarchae nostri Abrahae et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech u. s. w. Ebenso ordo Ambrosianus (a. dems. O.). In den Liturgien des Chrysostomus und des Basilius, diesen beiden Hauptliturgien der griechischen Kirche, fehlt diese Beziehung. Dagegen nennt die koptische Liturgie Abel und Abraham in demselben Zusammenhange (Swainson, The greek Liturgies, chiefly from original authorities, London 1884, S. 359), diejenige der Apostolischen Konstitutionen Abel, Abraham, Melchisedek (VIII, 12), die Liturgie des hl. Jakobus Abel und Abraham (Swainson a. a. O. S. 219. 239). Auch die theologische Litteratur vertritt diese Typologie, die wir als ziemlich allgemein bekannt voraussetzen dürfen. Ausserdem hat in Ravenna nicht die römische Liturgie bestanden, sondern eine an die Ambrosianische Liturgie sich anlehnende Form, wie ich aus der auffallenden Übereinstimmung der Heiligennamen in S. Apollinare nuovo mit den Namen der männlichen und weiblichen Heiligen in der Mailänder Liturgie schliesse.

[2]) Ricci 275—283; G. 265—267.

[3]) Crowe u. Cavalc. S. 28: „Genaue Prüfung der Darstellungen in der Apsis, der Tribuna und dem zu ihr gehörigen Bogen zeigt nicht bloss Restaurierung im ausgedehnten Masse, sondern sogar Erneue-

Christi entgegen, aber wunderlich symbolisch umgesetzt. Ein mächtiges schwebendes Kreuz stellt Christum vor, drei Schafe die Jünger Petrus, Johannes, Jakobus; nur Moses und Elias sind in Halbfigur gebildet, offenbar weil man keinen symbolischen Ersatz dafür wusste. Aus der Höhe der Wolken im Hintergrunde wird die Hand Gottes sichtbar, Andeutung des redenden Gottes. Demnach schliesst die Schilderung genau an den Text an (Matth. 17, 1 ff. u. die Parall.).

Die untere Fläche der Apsiswölbung führt in eine andere Scene, deren Inhalt sofort stutzig macht. Von rechts und links bewegen sich je sechs Schafe nach der Mitte, wo der heilige Apollinaris in bischöflicher Gewandung mit zum Gebet erhobenen Armen steht. Diese Figur ist ein späterer Einsatz. Denn sie schafft einen für die damalige religiöse und künstlerische Anschauung unerträglichen Thatbestand. Die zwölf Schafe sind die zwölf Apostel. Wo immer diese in dieser Anordnung auftreten, bewegen sie sich stets zu Christus, sei es in wirklicher Gestalt oder unter dem Symbol des Lammes. Das ist ein so fester Kanon noch im sechsten Jahrhundert, dass keine Ausnahme zugelassen werden kann.[1]) Die Erhöhung eines Heiligen an diesem Orte, der erst später der Maria mit dem Jesusknaben aufgeschlossen wurde, ist in dieser Zeit einfach undenkbar. Auch wird die ganze Konzeption des Bildes dadurch zerstört.[2]) Wo jetzt der heilige Apollinaris steht, muss ursprünglich, nach Analogie entsprechender Kompositionen, das Gotteslamm auf dem Felsen stehend, aus welchem die vier Paradiesesströme hervorbrechen, sich befunden haben. Zum Überfluss wissen wir, dass in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts der Bischof Reparatus (672—677) mit der Vollendung der musivischen Ausschmückung sich beschäftigt hat.

In derselben Zeit mögen die beiden Bilder an der rechten und der linken Chorwand entstanden sein, rechts das Opfer Abels, Melchisedeks, Abrahams, in einen Rahmen zusammengeschlossen, links ein Ceremonienbild, beides dürftige Nachahmungen der Kompositionen in S. Vitale.[3]) Dagegen besteht kein Grund, die Mosaiken des

rungen mittelst eines dem Mosaisten ganz fremdartigen Materials. Ein grosser Teil der linken Seite in der Apsis ist bemalter Stuck, und bei den meisten Figuren und Inschriften der Tribuna und des Bogens ist es nicht viel besser."

[1]) S. Prassede, S. S. Cosma e Damiano und noch viel später in Mosaiken (S. Cecilia und S. Marco in Rom), ebenso Sarkophagreliefs (G. 327, 2; 328, 1 u. sonst), Goldgläser (G. 180, 6). Auch Rahn steht S. 302: „Auffallend bleibt die hervorragende Stellung, welche der Patron der Kirche, S. Apollinaris, gerade im Mittelpunkt dieser Scene einnimmt"

[2]) Die Gewandung ist ebenfalls verdächtig, ebenso die Tonsur und der Perlennimbus. Die Figur ist schlecht erhalten. „Kopf, linke Hand und untere Extremitäten sind beschädigt" (Crowe u. Cavalcaselle S. 29 A. 2).

[3]) Das Nähere bei Richter S. 104 ff.

Triumphbogens zeitlich nicht an den Bau der Basilika anzuknüpfen, kleinere Restaurierungen zugestanden. In dem oberen Saum das Medaillon Christi, begleitet links und rechts von je zwei Symbolen der Evangelisten, darunter in entsprechender Anordnung Jerusalem und Bethlehem, aus deren Thoren je sechs Schafe hervorkommen, tiefer zwei Palmen, — das sind wohlbekannte Stücke der Mosaikmalerei des sechsten Jahrhunderts, die wir in Ravenna selbst, wenn auch nicht zusammengeschlossen, nämlich im Mausoleum der Galla Placidia und in S. Vitale, antreffen.

Wahrscheinlich im fünften Jahrhundert entstand im erzbischöflichen Palast die heute noch vorhandene Kapelle mit Mosaiken,[1]) die jedoch nur zum geringsten Teil noch der altchristlichen Zeit angehören, wie die Köpfe an den Tragbögen des Kreuzgewölbes. Die chronologische Frage harrt indes noch der Lösung.[2])

Das Apsismosaik der Kirche S. Michele in Affricisco befindet sich seit dem Jahre 1847 unausgepackt in Berlin. Nach vorhandenen Zeichnungen zu urteilen, gehört es in der Hauptsache dem sechsten Jahrhundert an. In der Apsiswölbung steht aufrecht ein jugendlicher Christus mit einem Kreuz in der Rechten, begleitet von den Erzengeln Michael und Gabriel. Dieses dürfte der älteste Teil sein.[3])

Die ravennatischen Mosaiken haben mit der abendländischen Gruppe einen Teil des Stoffes gemeinsam und stellen so auch ihrerseits eine gewisse Gemeinsamkeit des Inhaltes der Mosaikmalerei überhaupt fest; ebenso tritt eine allgemeine Übereinstimmung der Komposition in einem Vergleiche hervor. Doch stehen andererseits die ravennatischen Mosaiken an Reichhaltigkeit und Originalität weit voran und machen den Abstand lateinischer und griechischer Kunst im fünften und sechsten Jahrhundert in konkretester Weise offenbar. Denn griechisch sind sie nach Konzeption und Form. Ihre Voraussetzung bildet das frische, von fruchtbaren Motiven angeregte und an der Antike geschulte Kunstleben des Ostens. Mit den Miniaturen sind diese Mosaiken die wertvollsten Zeugnisse der griechisch-christlichen Kunst.

Der statuarische Charakter dieser Mosaiken und der Mosaiken überhaupt ist zu verstehen aus der lokalen Bestimmung dieser

---

[1]) Ricci 209—219; G. 222, 3—225.
[2]) Richter S. 93ff.
[3]) Vgl. den Bericht von Jordan in d. deutsch. Übers. von Crowe u. Cavalcaselle I, 357 ff. und die auf einer Zeichnung ruhenden Abb. bei G. 267, 2 u. Phot. bei Ricci 524.

Schöpfungen und dem damals noch vorhandenen Bestand antiker Bildwerke. Die naive Malerei der älteren Zeit konnte nicht in Frage kommen in der Dekoration des gottesdienstlichen Gebäudes. Man brauchte, der feierlichen Form des Kultus entsprechend, eine ernste Gemessenheit und andere Stoffe, als die sepulkrale Symbolik sich angeeignet hatte. Die antike Statue, in zahllosen Exemplaren damals noch vorhanden, ward für die Form, die Komposition ausschlaggebend. Darin wurzelt die Vorliebe des Mosaiks für Einzelgestalten. Des näheren führen Gewandung, Haltung, Ausdruck auf das Vorbild der antiken Statue sicher zurück. Auch wo biblische Scenen komponiert werden, behauptet die Statue ihre Wirkung. Ausnahmen sind da, aber nur ganz vereinzelt.

Der Stoff der Mosaiken ist, wenigstens an der hervorragendsten Stelle, in der Apsis, der jenseitigen Welt entnommen, zu welcher die Apokalypse sich als Führer anbot. Für die Langseiten wählte man dagegen gern Geschichtliches, das sich fortlaufend erzählen liess (S. Apollinare nuovo und S. Maria Maggiore in Rom). Dass der Altar in seiner Nähe symbolische Darstellungen hervorrief, sahen wir ebenfalls (S. Vitale, S. Apollinare in Classe).

Von vornherein lässt sich erwarten, dass der architektonischen Bedeutung der Kirchenbauten in Rom Pflege und Vermögen auch der Mosaikmalerei entsprochen haben. Das bestätigt sich in der That. Freilich, soweit einheimische Schöpfungen in Frage stehen, ist der Abstand von der Antike ein weiterer als in der griechischen Mosaikmalerei. Dafür ist eine grössere Kräftigkeit und ein stärkerer Realismus vorhanden. Man könnte sagen, dass im Zusammenwirken religiöser und künstlerischer Motive auf diesem Gebiete das Religiöse in den lateinischen Werken kräftiger durchschlägt als in den griechischen.

Die römischen Mosaiken sind nicht ausschliesslich einheimische Schöpfungen; gerade ein hervorragendes Werk, die Mosaiken in S. Maria Maggiore stammen aus griechischer Konzeption und wahrscheinlich auch aus der Hand eines griechischen Mosaicisten.

Die Geschichte der grossen Mosaikkompositionen beginnt für uns in Rom mit den Mosaiken des Mausoleums der Tochter Konstantins des Grossen, Constantina, an der Via Nomentana. Der schöne Bau (vgl. S. 100) war einst vom Boden bis zur Kuppel mit Mosaiken und Marmortäfelung geschmückt und daher in der Renaissance ein Gegenstand höchster Bewunderung, wie Beschreibungen und Zeichnungen bezeugen; doch ist bei einer barbarischen Erneuerung des

Innern durch den Kardinal Veralli im Jahre 1620 fast alles zu Grunde gerichtet, was um so mehr zu beklagen ist, da gerade diese Mosaiken die Anfangsgeschichte der christlichen musivischen Malerei in grossem Stile illustrieren.[1])

An der Wölbung der in die Aussenmauer eingeschnittenen zwölf Nischen spannte sich, wie erhaltene Reste ergeben, ein Sternenhimmel aus, an welchem das konstantinische Monogramm glänzte, bedeutungsvoll in Rom und in einem konstantinischen Bau. Erhalten dagegen sind elf Felder — eines ist zerstört — an den Tonnengewölben des Umganges, die, in zwei Gruppen geteilt, in korrespondierender Gegenüberstellung gleich entworfen sind. Es sind also sechs Felder nach Seite ihrer Dekoration wiederholt.

Erstes Feld am Eingange (das Gegenüber ist zerstört). Auf weisslichem Grunde ist ein Teppichmuster aus Kranz, Kreuz und Rhomboiden hergestellt. Figürliches fehlt. Die Komposition entspricht den üblichen Pavimentmustern.

Zweites Felderpaar. Ähnliche Komposition, ja der Pavimentcharakter ist noch stärker ausgeprägt und zwar im Schema des opus sectile. Zwischen den Rhomboiden stossen in regelmässiger Wiederkehr vier Delphine mit den Köpfen an einen Polypen. Christliche Zeichen sind weder in diesem noch in dem vorhergenannten Felde vorhanden.[1]) Die Komposition ist echt antik.

Drittes Felderpaar. Gewundene Bänder schneiden verschiedenartige Felder aus, die mit Eroten, Psychen, Vögeln, vierfüssigen Tieren, Rosetten geschmückt sind. Die genaue Parallele bieten die ältesten Malereien in den Katakomben zu Neapel.[3]) Christliches fehlt.

Viertes Felderpaar. Darstellung einer fröhlichen Weinlese. Das Gewächs des Weinstocks überzieht in leichten Windungen

---

[1]) De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma, anteriori al secolo XV. Tavole cromolitografiche con cenni storici et critici con traduzione francese. Roma 1873 ff. — Fasc. XVII. XVIII. Dieses grosse Werk ist von grundlegender Bedeutung für die römische Mosaikforschung. G. 204—206, zum Vergleich unentbehrlich. Die weitere Litteratur bei de Rossi.

[2]) Das Kreuzornament ist in der antiken Dekoration (Mosaikpaviment, Vasen) häufig, ebenso die spielenden Delphine, so dass es überflüssig ist, Beispiele anzuführen. — Auch de Rossi giebt zu, dass die Delphine eine symbolische Bedeutung haben könnten, doch sei der Beweis nicht zu führen.

[3]) Die Übereinstimmung geht bis ins einzelne. Das Lamm mit Hirtenstab und mulctra ist der bacchische Bock mit Thyrsosstab (G. 97, 1), das schreitende Lamm (so sieht das Tier wenigstens jetzt aus) der Panther des bacchischen Cyklus (G. 90; 95); auch die Ente hat ihre Parallele (G. 94, 1), ebenso der Wasservogel mit langem Schnabel (G. 130); vor allem die Eroten und Psychen (90; 95). Man muss beachten, dass von 1834—1840 die Mosaiken einer gründlichen Restaurierung unterzogen wurden und dass dabei einzelnes verständnislos „christianisiert“ worden ist.

das Gewölbe; Putti sind beschäftigt, die Beeren zu pflücken; auf den Ästen wiegen sich Vögel und picken Trauben. An den Ecken wird in zwei wiederholten Scenen die Heimführung der Trauben auf einem Ochsenwagen und die Kelterung vorgestellt. Die dabei beschäftigten Personen sind ebenfalls Putti. Am Scheitel umrahmt ein dünnes Weingeflecht eine weibliche Büste, die einen Porträteindruck macht. Auf dem korrespondierenden Felde scheint es eine männliche zu sein. Die Deutung ist unsicher.

Fünftes Felderpaar. Die Fläche ist mit aneinander gelegten Kreisen bedeckt, welche jugendliche Köpfe, Blumen, Früchte, Eroten und Psychen in buntem Wechsel umschliessen. Die Wirkung ist trotz der Mannigfaltigkeit der Füllfiguren einförmig.

Sechstes Felderpaar. In malerischer Unordnung sind abgebrochene Zweige verschiedener Pflanzen und Bäume mit üppigen Früchten durcheinander geworfen. Grosse und kleine buntfarbige Vögel naschen davon; kostbare Gefässe und Füllhörner sind dazwischen verstreut. Es ist ein loses Spiel der Phantasie, das wir vor uns sehen.

Diese ganze Dekoration ist durch und durch antik und ein Beweis, dass der Entwickelungsgang der christlichen Mosaikmalerei derselbe gewesen ist wie der christlichen Malerei überhaupt. Die Linie, auf welcher sich drei Jahrhunderte vorher die christliche Malerei nach Ausweis besonders der Katakomben in Neapel befand, ist auch hier eingenommen. Aber der Unterschied besteht, dass um die Mitte des vierten Jahrhunderts ein reicher christlicher Bilderkreis bereits vorhanden war; es erübrigte nur, zuzugreifen; indes das stellen diese Mosaiken ihrerseits fest, dass um diese Zeit im christlichen Mosaik die Antike noch eine gewichtige Rolle spielte, wenn auch nicht die ausschlaggebende.

Der musivische Schmuck der Kuppel, über den leider nur ältere ungenügende Beschreibungen und unvollständige Zeichnungen uns orientieren, verdeutlicht noch die Situation.[1]) Ein bewegtes Strandleben entfaltete sich dort. Eroten stellten in Kähnen oder vom Lande mit Angel, Dreizack und Netz Fischen und Seevögeln nach, die in buntem Spiel die Flut durchschnitten. Einer der Putti hat sich auf den Rücken einer Ente geworfen, die mit ausgebreiteten Flügeln erschreckt und schreiend über den Wasserspiegel fährt. In einem Schiffe befanden sich Männer, während sonst der Schauplatz

[1]) G. 204 (Zeichnung eines Teiles von Francesco di Olanda in einem Codex des Escorial aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh.).

dem Spiel der Eroten überlassen war.[1]) Zwölf, auf Felsen sich erhebende Karyatiden, begleitet von zwei Panthern, teilten die Rundung dieses Feldes. Dazwischen waren im Hintergrunde grössere und kleinere Gruppen von Personen eingesetzt. Was diese Gruppen bedeuten, ist nicht mehr festzustellen;[2]) noch dunkeler ist der Inhalt des über diesem Felde laufenden, ähnlich disponierten Saumes.

Man muss mit der Möglichkeit rechnen, dass hier alles ausnahmslos antik ist, aber auch mit der anderen, dass in der Weise des Deckengemäldes des oberen Vorraumes in S. Gennaro in Neapel christliche Scenen in antike Umrahmung gesetzt und mit antiken Gruppen verbunden sind. In jedem Falle sind bestimmte Deutungen angesichts des mangelhaften Quellenmaterials ausgeschlossen.

Dunkel ist, was über den musivischen Schmuck einer Wölbung mitgeteilt wird, die sich über einem in der Nähe des mächtigen Porphyrsarkophags befindlichen Altar erhob. Ihren Inhalt bildete das himmlische Jerusalem mit dem göttlichen Lamme. An den beiden Seiten standen weissgekleidete Jungfrauen, in denen man die Bilder des in dem Sarkophage beigesetzten kaiserlichen Schwesterpaares hat sehen wollen.[3])

In weiter zeitlicher Entfernung von den beschriebenen Bildwerken stehen die Mosaiken der beiden Seitenapsiden, auch wenn man in Rechnung bringt, dass Mittelalter und Neuzeit durch Restaurierungen Zerrbilder des Ursprünglichen daraus gemacht haben.[4]) In der linken Apsis steht der Heiland auf einem Berge, aus welchem die vier Paradiesesflüsse hervorfliessen, begleitet von Paulus und Petrus. Die Rechte redend erhebend, entfaltet er in der Linken eine Rolle, auf welcher die Worte geschrieben sind DOMINVS LEGEM (nicht pacem) DAT. In der anderen Apsis erscheint Christus nochmals, jetzt auf einer Weltkugel sitzend und die Hand ausstreckend, um einem hinzutretenden Manne irgend etwas zu überreichen.

---

[1]) Nach Ugonio: .. in fluvio est cymbula, in cujus prora duo quasi habitu sacro induti sedent, alius ad puppim impellit. Daraus schliesst de Rossi auf eine nave mistica, che apertamente dichiarava il senso simbolico di tutta la scena maritima. Aber hier ist doch alles unsicher!

[2]) Ugonio giebt einige Erklärungen, aber sie sind derartig, dass sie zu grösster Vorsicht mahnen. Er ist in solchen Dingen ein bedenklicher Zeuge.

[3]) Ich verweise dieserhalb einfach auf de Rossi und will nur hinzufügen, dass dieses Mosaik, wenn sein Inhalt allgemein richtig mitgeteilt ist, mir den gleich zu besprechenden Apsidenbildern geschichtlich nahe zu stehen scheint, nicht der ursprünglichen Dekoration.

[4]) De Rossi richtig: una strana mescolanza di tipi e composizioni dell' antica arte cristiana con forme rozze e mostruose di disegno e di esecuzione. Was die neuere Restaurierung hinzugefügt hat, wissen wir aus den Niederschriften, leider aber nicht, was in früheren Jahrhunderten in dieser Hinsicht gesündigt ist.

Was den Inhalt beider Scenen anbetrifft, so ist in der einen die Verleihung des alttestamentlichen Gesetzes an Moses durch Gott, in der anderen die Übergabe des neuen Gesetzes „an den Führer des neuen Volkes", d. i. Petrus, erkannt worden. Der erste Teil dieser Deutung ist gänzlich verfehlt, der zweite zum Teil. Die altchristliche Kunst kennt nicht nur Gott nicht auf der Weltkugel thronend, sondern es liegt ihrer ganzen Eigenart eine solche Darstellung durchaus fern; das gilt nicht weniger von Moses in dieser Handlung.[1]) Wohl aber bietet sie zahlreiche Beispiele, dass ein Apostel oder ein Märtyrer hinzutritt, um die heilige Offenbarungsurkunde bezw. die Krone der Gerechtigkeit in Empfang zu nehmen.[2]) Daher haben wir mit grösster Wahrscheinlichkeit in dem demütig hinzutretenden Manne einen Märtyrer, sei es ein Apostel oder sonst ein Heiliger, zu erkennen. Die andere Scene ist ausserordentlich häufig auf Sarkophagen des fünften Jahrhunderts; doch sind in der Regel die Apostel in der Vollzahl aufgeführt, für welche hier, wie auch sonst, die beiden hervorragendsten Männer des Kreises, Paulus und Petrus, als Repräsentanten eintreten.[3]) Das Bild stellt die Sendung der Jünger in die Welt durch den auferstandenen Christus vor, genauer die Übermittelung des Taufbefehls.

Alle Darstellungen stimmen darin überein, dass die handelnde Person der auferstandene Christus ist. Vorzüglich weist dahin, dass derselbe auf dem Berge steht, aus welchem die Paradiesesströme hervorquellen (G. 324, 1; 325, 1; 326, 1; 327, 2; 329, 2, 3 u. s.), oder Christus hat als Thron das Himmelsgewölbe (321, 3; 322, 2; 323, 4 u. s.), oder die Hand Gottes legt ihm einen Kranz aufs Haupt (332, 1). Dann kann als Textunterlage nur Matth. 28, 16 ff. in Betracht kommen. Der Auferstandene sammelt die Elfe um sich und beginnt seine Anrede mit den seine absolute Machtvollkommenheit feststellenden Worten: *ἐδόθη μοι πᾶσα ἐξουσία ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς.* In den Bildwerken kommt das durch den Standort zum Ausdruck. Daran schliesst der Taufbefehl, mit den Worten endend: *διδάσκοντες αὐτοὺς* (scl. *πάντα τὰ ἔθνη*) *τηρεῖν πάντα ὅσα ἐνετειλάμην ὑμῖν.* *Ἐντολή* ist = lex. So erklärt sich die Inschrift Dominus legem dat.[4]) Cyprian., Epist. XXVII c. 3 ed. (Hartel) wird auf den Taufbefehl als praeceptum et lex gewiesen. Dass der Taufbefehl sich durch Überreichen einer Schriftrolle vollzieht, kann nicht auffallen in einer Zeit, wo die lex Christi in schriftlicher Fixierung in den Evangelien längst vorlag. Man könnte auch an den unechten Markusschluss (Mark. 16, 15) erinnern: *πορευθέντες*

---

[1]) Die Weltkugel ist stets nur Thron Christi G. 240, 2; 258; 269; 271; 321, 3.

[2]) G. 258; 332, 1, 2; 345, 1; 346, 2; 347, 5; 349, 1 (vgl. 2 u. 3) u. s. ö. Mosaiken, Sarkophage, Malereien bieten Beispiele.

[3]) G. 324 ff. — 332, 2; 334, 1, 2, 3; 335, 2, 4 (zu jeder Seite zwei Apostel; auch sonst) u. s. w.

[4]) Wenn es Matth. 28, 17 angesichts der Erscheinung des Herrn vor den Jüngern von diesen heisst: *καὶ ἰδόντες αὐτὸν προσεκύνησαν, οἱ δὲ ἐδίστασαν,* so wird dieser Vorgang trefflich illustriert durch einen Sarkophag in Marseille (G. 332, 1).

εἰς τὸν κόσμον ἅπαντα κηρύξατε τὸ εὐαγγέλιον πάσῃ τῇ κτίσει. Denn unter *εὐαγγέλιον* konnten sich die Späteren in der Regel nur eine Evangelienschrift vorstellen. Die zwar nicht ausschliessliche, aber doch vorwaltende Bevorzugung des Petrus darf in Rom nicht auffallen. Den Gedanken drückt richtig die pseudocyprianische Schrift Ad Novatianum c. 3 mit den Worten aus: .. Dominus Christus Petro, sed et ceteris discipulis suis mandat dicens: euntes evangelizate gentibus, baptizantes eos u. s. w. (Die Schrift ist bald nach der Valerianischen Verfolgung mit Anschluss an Tertullian und Cyprian geschrieben.) Die Zuzählung Pauli zu den Aposteln ist wie in der Litteratur so in der Kunst schon vor Konstantin üblich gewesen.

Darstellungen wie die vorliegenden treten in der Kunst erst im fünften Jahrhundert auf. Ob diese Apsismosaiken damals schon oder in einer späteren Zeit entstanden sind, lässt sich nicht mehr feststellen. Sie könnten auch ein Werk des sechsten oder des siebenten Jahrhunderts sein. Wie sie inhaltlich dem vierten Jahrhundert fern stehen, so trennt sie auch stilistisch ein scharfer Unterschied von der klassischen Ornamentik, die oben beschrieben ist,[1] ein Unterschied, der trotz der eingreifenden Restaurierungen noch festgestellt werden kann.

Nicht aus antikem Geiste, aber aus antiken Traditionen ist das Deckenmosaik in dem Oratorium S. Giovanni Evangelista am Lateranbaptisterium. Bau wie Dekoration sind das Werk des römischen Bischofs Hilarus (461—468), der als Diakonus der „Räubersynode" von Ephesus (449) beiwohnte und seine Rettung daselbst dem Evangelisten Johannes zu verdanken glaubte, in dessen Basilika er sich geflüchtet.

Das Centrum des Mosaiks[2] nimmt das Lamm auf goldenem Grunde ein, dessen Haupt ein blauer Nimbus umzieht. Es ist das Lieblingsbild, unter welchem sich die Apokalypse den getöteten und zu göttlicher Herrschaft gekommenen Heiland vorstellt.[3] Ein Kranz umrahmt das Lamm, gewunden aus den Gaben des Jahres, von den Frühlingsblumen bis zu den Früchten des Herbstes. Auch dieser Kranz findet durch die Apokalypse (c. 14, 15 ff.) sein Verständnis, allerdings so, dass das Offenbarungsbuch die Anregung gab, während die künstlerische Phantasie ihre eigenen Formen suchte.[4]

---

[1]) De Rossi setzt die Entstehung gleichzeitig der ursprünglichen Dekoration oder wenig später.

[2]) De Rossi, Fasc. XVII. G. 238.

[3]) Apok. 5, 6 ff.; 6, 1; 7, 14, 17; 13, 8; 14, 1; 15, 3; 19, 7, 9; 21, 14, 22 f.; 22, 1, 3, bes. 17, 14: *καὶ τὸ ἀρνίον νικήσει αὐτούς, ὅτι κύριος κυρίων ἐστὶν καὶ βασιλεὺς βασιλέων.*

[4]) Der Seher schaut jemanden, *ὅμοιον υἱὸν ἀνθρώπου, ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ στέφανον χρυσοῦν καὶ ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ δρέπανον ὀξύ* — wiedergegeben durch das Lamm mit dem Nimbus. Die Sichel weist auf die Ernte hin. Ein Engel erscheint: *κράζων ἐν φωνῇ μεγάλῃ τῷ καθημένῳ ἐπὶ τῆς νεφέλης· πέμψον τὸ δρέπανόν σου καὶ θέρισον, ὅτι ἦλθεν*

Von den vier Ecken des Quadrats strecken sich vier pyramidal geschnittene Felder mit stilisierten Blumen nach dem Mittelbilde. Die Zwischenräume sind mit einem Kranzgewinde und vier Paaren von Vögeln sparsam dekoriert, so dass der Goldgrund wirkungsvoll hervortritt. Die Vögel stehen links und rechts neben einer fruchtgefüllten Vase; es sind: Papageien, Enten, Rebhühner, Tauben. Die Komposition war in der Antike beliebt. Der Verfertiger dieses Mosaiks hat antike Stücke geschickt kopiert, aber es fehlt ihm der feine Sinn für Komposition. Dieses Urteil besteht zu Recht auch hinsichtlich des nur in einer alten Kopie erhaltenen Deckenschmuckes eines zweiten, von demselben Bischof errichteten Oratoriums, das Johannes dem Täufer geweiht war.[1])

Nur wenig jünger dürfte das Mosaik in der rechten Apsis des Portikus des Lateranbaptisteriums — sog. Capella delle SS. Rufina e Seconda — sein, dessen Geschichte dunkel ist; ja man darf so weit gehen, zu behaupten, dass das oben beschriebene Mosaik als Vorlage gedient hat. Das Vorwalten des Ornamentalen, das Lamm, die Vögel neben der Vase machen auch hier den Inhalt aus, neu sind nur die eingehängten Kreuze, die aber im Bilde zurücktreten; ausserdem ist das Ornamentale etwas vergröbert. Das Mosaik wird gegen Ende des fünften Jahrhunderts entstanden sein.[2]) Später, im neunten Jahrhundert, ist die Komposition nochmals aufgenommen in der Apsis von S. Clemente.

Die erste grosse christlich-religiöse Komposition, von welcher Kenntnis zu uns gekommen ist, ist das Apsismosaik in der Basilika S. Pudenziana aus der Zeit des Bischofs Siricius (384—398)[3]). Beschädigungen und Restaurierungen machen wohl die Beurteilung von Einzelheiten unmöglich, hindern aber nicht die Erkenntnis der Conception in ihren Hauptzügen. Auf einem mit edelen Steinen gezierten Kaiserthrone sitzt der Heiland, die Rechte redend leicht erhebend, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, auf

ἡ ὥρα θερίσαι, ὅτι ἐξηράνθη ὁ θερισμὸς τῆς γῆς. Diese Ernte wird durch den Erntekranz, welcher das Lamm umzieht, versinnbildet. Im folgenden (v. 18) wird ausdrücklich das Einernten der Trauben genannt, welche sich auch in dem Kranze finden. De Rossi hat die Deutung auf die Auferstehung, symbolisiert durch den Wechsel der Jahreszeiten; aber der Kranz könne auch eine Anspielung sein a tutta la natura sottoposta al dominio dell' agnello divino.

1) G. 239.

2) De Rossi, Fasc. VI. Derselbe entscheidet sich hinsichtlich der Entstehung für das Ende des 4. Jahrh. oder den Anfang des 5. Jahrh. Aber das Deckenmosaik im Oratorium S. Giovanni Evangelista bildet die unübersteigliche Schranke nach rückwärts.

3) De Rossi im B. Cr. 1867, S. 49 ff.; ausführlicher Musaici, fasc. XIII—XIV. G. 208.

dessen Blättern die im Stile antiker Epigraphik verfassten Worte geschrieben stehen

DOMINVS ECCLESIAE
CONSER PVDENTI
VATOR ANAE[1])

Auf niedrigen Bänken — genau nach Analogie des Verhältnisses der bischöflichen Cathedra zu den Subsellien der Presbyter — sitzen links und rechts gleich verteilt zwölf (jetzt noch neun bezw. zehn) Männer, die Apostel, an ihrer Spitze Paulus und Petrus, nach Gewandung, Haltung und Typus Römer des vierten Jahrhunderts, die in gemessener Lebhaftigkeit den Eindruck der zu ihnen gesprochenen Worte



Fig. 67. Mosaik in S. Pudenziana.

in Ausdruck und Bewegung wiederspiegeln. Hinter der linken Gruppe steht eine Frau von mittlerem Alter mit individuellen Zügen und der charakteristischen Haartracht der Zeit. Ein Überwurf bedeckt einen Teil ihres Kopfes und fällt lang und faltig herab. Das Antlitz wendet sie dem thronenden Heilande zu, indem sie zugleich mit der Linken einen Kranz erhebt. Ihr gegenüber befand sich eine zweite weibliche Gestalt, jetzt erneuert (Fig. 67).

[1]) Auf Münzen und in Inschriften ist die Bezeichnung eines Gottes, z. B. Apollos, Jupiters, des Herkules, als conservator einer Person, einer Stadt (urbis suae), eines Landes (z. B. Africae suae) sehr häufig; danach die obige Bezeichnung Christi und zwar wahrscheinlich direkt, obwohl im 4. Jahrh. und schon früher auch Kaiser dieses Prädikat führen, z. B. Constantin C. I. L. VIII, 7010: conservator totius orbis; Constantius IX, 5942: conservator pacis et conservator imperii Romani. Näheres die Indices des Corpus Inscriptionum.

Ein rund gezogener Portikus mit zahlreichen Pforten und Pultdach schliesst in der Weise einer Apsis das Hauptbild ab, doch erhebt sich dahinter auf einer hohen Kuppe ein mächtiges Kreuz, und schöne Bauten treten hervor. Oben in den Lüften schweben die symbolischen Gestalten der vier Evangelisten.

Im Vordergrunde endlich steht unterhalb des Thrones Christi das Lamm auf dem Berge mit den vier Paradiesesströmen.[1])

Die Deutung wird auch in diesem Falle durch die Apokalypse vermittelt. Das Bild des himmlischen Jerusalems nach der Schilderung c. 21 stand dem Künstler vor Augen. Indem er die beiden Frauengestalten, Pudentiana und Praxedis hineinnahm, gab er seiner grandiosen Komposition eine unmittelbare Beziehung zu der Kirche, für welche diese bestimmt war. Vielleicht in keinem musivischen Werke römischer Herkunft kommt diese letztere in so vollendeter und klarer Weise zum Vorschein wie hier. Höchstens der thronende Christus verrät griechische Einflüsse. Echte Römertypen haben wir in den Männern und in der Frauengestalt, wie die nahe und die ferne Architektur der ewigen Stadt angehört.

Apok. 21, 2 sieht der Seher das neue Jerusalem vom Himmel herniedersteigen. Dann v. 10 noch deutlicher hinsichtlich des Mosaiks: *κxὶ ἀπήνεγκέν με* (scl. *ἄγγελος*) *ἐν πνεύματι ἐπὶ ὄρος μέγα καὶ ὑψηλὸν καὶ ἔδειξέν μοι τὴν πόλιν τὴν ἁγίαν Ἰερουσαλήμ.* Der Berg ist auf dem Mosaik vorhanden; auf ihm ist das Kreuz aufgepflanzt. Unter ihm breitet sich das neue Jerusalem — auch in dem Bilde — aus, welches v. 11 ff. näher beschrieben wird; erwähnt werden *τεῖχος — μέγα καὶ ὑψηλόν — πυλῶνες δώδεκα* (v. 12), was auch im Mosaik zu finden ist; vgl. ferner v. 3: *ὁ θρόνος* — v. 5: *ὁ καθήμενος ἐπὶ τῷ θρόνῳ* — v. 27: . . *εἰ μὴ οἱ γεγραμμένοι ἐν τῷ βιβλίῳ τῆς ζωῆς τοῦ ἀρνίου* und dazu v. 6: *ἐγὼ τῷ διψῶντι δώσω αὐτῷ ἐκ τῆς πηγῆς τοῦ ὕδατος τῆς ζωῆς δωρεάν.* (Buch in der Hand Christi — Lamm auf dem Berge mit den Paradiesesströmen.)[2]) Der Mosaicist hat wie ein rechter Künstler aus den Einzelheiten des Textes ein wirkungsvolles Bild gewoben. Die zwölf Apostel repräsentieren die Gemeinde; ihre Anwesenheit ist veranlasst durch v. 14: *καὶ τὸ τεῖχος τῆς πόλεως ἔχων θεμελίους δώδεκα καὶ ἐπ᾽ αὐτῶν δώδεκα ὀνόματα τῶν δώδεκα ἀποστόλων τοῦ ἀρνίου.* In der Deutung der beiden weiblichen

[1]) In einer Textillustration bei de Rossi, Musaici sind in dankenswerter Weise durch Schattierung die nachweislich antiken Partien des Mosaiks kenntlich gemacht. Darnach auch unsere Abb. Die Chromolithographie hat nur bedingten Wert.

[2]) Dazu auch c. 22, 1: *Καὶ ἔδειξέν μοι ποταμὸν ὕδατος λαμπρὸν ὡς κρύσταλλον, ἐκπορευόμενον ἐκ τοῦ θρόνου τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ ἀρνίου.* Von hier aus ist überhaupt die Kombinierung mit den vier Paradiesesströmen gewonnen, die sich in der musivischen Kunst wie im Sarkophagrelief so reicher Anwendung erfreuen. Die Parallelen gestalten sich so:

Gen. 2, 9 ff.:	Apok. 22, 1 ff.
Καὶ ἐξανέτειλεν ὁ θεὸς . . . τὸ ξύλον τῆς ζωῆς ἐν μέσῳ τοῦ παραδείσου . . . ποταμὸς δὲ ἐκπορεύεται ἐξ Ἐδὲμ, ποτίζειν τὸν παράδεισον· ἐκεῖθεν ἀφορίζεται εἰς τέσσαρας ἀρχάς.	Siehe das obige Citat v. 2: *ἐν μέσῳ τῆς πλατείας αὐτῆς καὶ τοῦ ποταμοῦ ἐντεῦθεν καὶ ἐκεῖθεν ξύλον ζωῆς.*

Gestalten schliesse ich mich an de Rossi an; sie ist jedenfalls zur Zeit diejenige, welche die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Beachtenswert ist, dass die Komposition zweifellos sich der Raum- und Rangordnung der Apsis angepasst hat. Das erhöht ihren archäologischen Wert.

Um dieselbe Zeit schloss der Augustus des Westens, Honorius, den von seinem Vater, dem Kaiser Theodosius, aufgenommenen Neubau der Paulusbasilika — S. Paolo fuori le mura — ab nach dem Zeugnis der Inschrift:

Theodosius cepit, perfecit Onorius aulam
Doctoris mundi sacratam corpore Pauli.

Von dem einstigen Mosaikschmuck ist nur ein Teil, am Triumphbogen, auf uns gekommen,[1]) aber in einem Zustande stilistischer Verkommenheit infolge häufiger Restaurierungen, der wohl die Konzeption als Ganzes noch erkennen lässt, aber die Möglichkeit ausschliesst, das Werk als eine Schöpfung aus der Wende des vierten und fünften Jahrhunderts kunsthistorisch zu verwerten.

Zu Grunde liegt Apok. 4. Daher ist anzunehmen, dass das unverhältnismässig grosse und plumpe Medaillonbild Christi im Scheitel an Stelle einer dem Texte entsprechenden Darstellung — Thron, thronender Christus, Lamm — nachträglich getreten ist; so wie sie ist, ist die Komposition beispiellos.[2]) Darüber schweben die Symbole der vier Evangelisten in den Wolken (v. 6—8); zu jeder Seite steht ein Engel,[3]) weiterhin naht links und rechts eine Gruppe von Greisen in weissen Gewändern, goldene Kronen in der Hand tragend. Darunter stehen die Gestalten Pauli und Petri, die auch sonst auf römischen Mosaiken hervortreten.

Also dort wie hier der Lebensbaum und der Strom; die Vierteilung dieses in den bildlichen Darstellungen hat nicht in der Apokalypse, sondern nur in der Genesis die Grundlage. Nach der Anschauung der alten Kirche ist in dem neuen Jerusalem das Paradies wieder aufgenommen. Jede symbolische Beziehung, etwa auf die Kardinaltugenden oder die Evangelien (R. E. II, 586 f.) ist ausgeschlossen.

[1]) De Rossi, Fasc. XVI. G. 237 (hier die modernen Restaurierungen weggelassen).

[2]) Apok. 4, 2; v. 10: die Greise traten herzu und warfen ihm Kränze *ἐνώπιον τοῦ θρόνου*. Dieser Moment bildet den Inhalt. Die neun Strahlen, welche von dem Christuskopfe ausgehen, scheinen mir von dem früheren Bilde herübergenommen, aber nicht verstanden zu sein, nach v. 5: *καὶ ἐκ τοῦ θρόνου ἐκπορεύονται ἀστραπαὶ καὶ φωναὶ καὶ βρονταὶ καὶ ἑπτὰ λαμπάδες πυρὸς καιόμεναι ἐνώπιον τοῦ θρόνου.* Parallelen bieten z. B. SS. Cosma e Damiano und S. Prassede in Rom.

[3]) Die Engel halten jetzt Stöcke; mir scheint es indes so gut wie sicher, dass diese Stöcke ursprünglich Posaunen waren. Die gebückte Haltung und die Apokalypse, welche mehrfach posaunende Engel auftreten lässt, begründen mir das. Gerade auf die hier dargestellte Vision wird der Seher aufmerksam gemacht durch eine Stimme *ὡς σάλπιγγος λαλούσης μετ᾽ ἐμοῦ* (4, 1). Der Redende ist aber ein Engel; vgl. ferner 8, 2 ff.; 9, 1; 13 u. sonst. Endlich verweise ich auf das Mosaik aus S. Michele in Ravenna (S. 222) als eine Parallele (G. 267, 2).

Zur Zeit des Bischofs Cölestin I. (422—432) erbaute der Presbyter Petrus auf dem Aventin, welchen einst zwei alte, berühmte Heiligtümer der Diana und der Juno Regina schmückten, und wo hernach der heilige Hieronymus seine Mönchspropaganda betrieb, eine Basilika, welche er der heiligen Sabina weihte. Der Innenraum erhielt schon damals einen reichen Schmuck von Mosaiken und Marmortäfelung, von welchem heute nur noch ein grösseres Überbleibsel an der Innenwand des Eingangs sich erhalten hat.[1]) An den Ecken einer schönen Dedikationsinschrift stehen zwei weibliche Gestalten in Stola und Pallium von dunkeler Purpurfarbe; der Ausdruck ist ernst. Die Linke hält ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte ist im Redegestus leicht erhoben. Es bestände keine Möglichkeit, den Sinn zu ergründen, wenn nicht die Inschriften die Deutung gäben: ECLESIA EX GENTIBVS und ECLESIA EX CIRCVMCISIONE. Damit sind die heidenchristliche und die judenchristliche Kirche gemeint. Letztere war längst im Verlaufe der kirchlichen Entwickelung verschwunden, und so bleibt es ein Rätsel, welche Gedanken und Motive diese Bilder hervorriefen. Vielleicht haben die verlorenen Mosaiken das Verständnis vermittelt.

In dasselbe Jahrhundert fallen die Mosaiken in der Basilika Liberiana (S. Maria Maggiore). Die Kirche, eine Gründung des vierten Jahrhunderts, war bei der Wahl des Bischofs Damasus der Schauplatz blutiger Gewaltthaten.[2]) Sixtus III. (432—440) restaurierte sie, ohne dass sich indes feststellen lässt, in welchem Umfange.

An Reichtum des Mosaikschmuckes übertrifft diese Kirche alle anderen Roms.[3]) Nicht nur ist der Triumphbogen davon bedeckt, sondern auch auf den Wänden des langgestreckten Mittelschiffes reiht sich eine ausführliche Erzählung alttestamentlicher Geschichte.

Diese letztere beginnt mit der Begegnung zwischen Melchisedek und Abraham und führt bis zu den Kriegen Josuas. Einiges davon ist untergegangen, anderes fragmentarisch, doch ist die Hauptsache der Geschichtserzählung geblieben. Ein Doppeltes steht hinsichtlich dieses Cyklus fest, erstens, dass er ein griechisches Werk ist, zweitens, dass Miniaturen die Vorlage bildeten. Die Wiener Genesis und die vatikanische Josuarolle sind uns hier die besten Interpreten. Das wunderliche Nebeneinander und Ineinander roher Ausführung und

---

[1]) De Rossi, Fasc. III; G. 210.

[2]) M. Rade, Damasus, Bischof von Rom, Freiburg u. Tübingen 1882, S. 14f.

[3]) De Rossi, Fasc. XXIV, XXV. G. 211—222.

anmutiger Komposition, dramatischer Wirkung und erschreckender künstlerischer Inferiorität in den einfachsten Dingen finden so ihre Erklärung. Das Werk ist in griechischem Geiste gedacht, aber in den Händen eines handwerksmässigen Mosaicisten ist diese Konzeption in einen hässlichen Körper eingeschlossen.

Irgend welche typologische Beziehungen in dem Cyklus zu suchen, ist ein vergebliches Bemühen; denn er ist nur in Mosaik umgesetzte Textillustration. Man wird dabei schwerlich von einem anderen Motiv geleitet gewesen sein, als biblische Bilder an den Wänden des Mittelschiffes als Schmuck desselben aufzureihen; wobei der Zufall einen Codex mit Genesisillustrationen als Vorlage in die Hand gab. Die Abbildung (Fig. 68) schildert die Segnung Jakobs durch Isaak (Gen. 27, 1 ff.), der auf einem Bette ausgestreckt ist und nur mühsam den Oberkörper erhebt und die feierlichen Segensworte ausspricht. Die kluge Rebekka ist als Zeugin anwesend; im Hintergrunde wird der von der Jagd heimkehrende betrogene Esau sichtbar. Ein Garten mit Bäumen, Blumen und Vögeln und eine Berglandschaft in der Ferne halten den idyllischen Charakter aufrecht.



Fig. 68. Segnung Jakobs durch Isaak.

Dagegen verdanken die Mosaiken des Triumphbogens ihre Entstehung und ihren Inhalt einem ganz bestimmten aktuellen Interesse. Sie dienen der monumentalen Verherrlichung einer dogmatischen Idee oder eines dogmatischen Ausdruckes, für welchen kurz vor der Inthronisation des Bischofs Sixtus eine ansehnliche Synode in Ephesus — das dritte ökumenische Konzil — sich entschieden hatte, des Begriffes und des Wortes „Gottesgebärerin“ *(Θεοτόκος)* in Anwendung auf die Jungfrau Maria. Es war im Grunde eine christologische Schulfrage, in welcher die Sieger die göttliche Natur Christi gegen die antiochenische Schule behauptet zu haben glaubten; indes fiel dabei ein helles Licht auch auf die Würde der Jungfrau Maria, und ihr Kultus erhielt einen bedeutsamen Aufschwung. Beide Momente

berücksichtigt daher dieses Mosaik, die erste dogmatische Komposition auf diesem Gebiete.

Den Höhepunkt der Darstellung stellt im Scheitel ein goldener Thron vor, auf dessen Sitze ein Kreuz, als Stellvertreter Christi, sich erhebt. Zwei Disken mit den Brustbildern bärtiger Männer (Paulus und Petrus?) schmücken die Lehne. Dem Throne zur Seite stehen mit aufgeschlagenem Buche Paulus und Petrus, darüber schweben die Symbole der Evangelisten. Während dieses Bild also noch in dem Gedankenkreise der Apokalypse liegt, haben die übrigen Mosaiken seitwärts und unterwärts ihren Stoff aus der evangelischen Geschichte genommen.

Den Mittelpunkt der Gruppe links bildet Maria. In reichgestickter Gewandung und mit kostbarem Perlenschmuck, das Haar hoch toupiert, ist sie beschäftigt, aus Purpurwolle Fäden zu spinnen, als der Engel Gabriel, ausgezeichnet durch einen goldenen Nimbus, aus den Wolken mit der „Verkündigung" zu ihr heranschwebt, während eine weisse Taube sich auf die Sitzende herniederlässt. Drei andere Engel stehen in der Umgebung Marias. So ist ein Ceremonienbild geschaffen, in welchem die himmlische Welt zur Verherrlichung Marias aufgeboten wird.

Unmittelbar daran fügt sich die Aufklärung, welche der Engel dem von Bedenken gequälten Joseph giebt (Matth. 1, 18 ff.). Auf der anderen Seite setzt sich die Erzählung in der Darbringung im Tempel fort (Luk. 2, 22 ff.). Symeon und Hanna begrüssen das von Maria herzugetragene, von Engeln begleitete Kind, während Joseph voranschreitet. Aus dem Hintergrunde kommen andere Priester heran, deren Zahl mit Symeon zwölf beträgt; der Tempel, vor welchem zwei Turteltauben und zwei gewöhnliche Tauben — die gesetzliche Opfergabe (vgl. v. 24) — zu bemerken sind, schliesst die Scene nach rechts ab.

Dann wendet sich die Erzählung wieder nach links, wo in einer tieferen Zone die Huldigung der Magier die Fortsetzung giebt. Das Kind sitzt allein auf einem kaiserlichen Throne, hinter dessen Lehne vier Engel und der Stern von Bethlehem sichtbar sind. Maria und eine ältere Frau, die heilige Anna,[1]) haben besondere Sitze rechts und links von dem Jesusknaben erhalten. Die Zahl der Magier ist zwei; sie treten in phantastischem, reichem Kostüm auf.

[1]) Nur an diese, deren Kultus schon im 4. Jahrh. im Orient nachweisbar ist, kann gedacht werden. Die Deutung auf die Kirche (Kondakoff, de Rossi u. a.) ist einfach unmöglich und lässt sich nicht mit Berufung auf die Mosaiken in S. Sabina begründen.

Das Gegenüber zeigt eine bisher nicht erklärte Scene.[1]) Das Christuskind, begleitet von Engeln und seinen Eltern, schreitet auf einen Haufen von Männern zu, an deren Spitze ein Mann mit dichtem Haupt- und Barthaar, einen schweren Stab in der Linken haltend, dasselbe ehrfurchtsvoll begrüsst. Es ist an eine apokryphe Erzählung gedacht worden, welche sich an den Aufenthalt des Jesusknaben in Ägypten knüpft.[2]) Indes, abgesehen davon, dass dieser Cyklus sich sonst im Rahmen der evangelischen Erzählung hält, geben die vorliegenden apokryphen Texte nicht das Bild, wie wir es vor uns sehen.[3]) Meines Erachtens kann die Scene nur der Hingang Jesu zur Taufe sein.

Die Einzelbetrachtung bestätigt diese Deutung. Die asketische Gestalt mit dem etwas wilden Haar und dem halbnackten Oberkörper ist Johannes der Täufer. Die Stadt im Hintergrunde ist Jerusalem, von wo man zu ihm strömte (Matth. 3, 5 und die Parallelen); der Fluss, der sich in der Nähe hinzieht, der Jordan. Wenn in der Begleitschaft des Johannes der Unterschied der Stände von dem vornehmen Aristokraten bis zu dem einfachen Manne kenntlich gemacht ist, so finden wir darin den Niederschlag der evangelischen Berichte über das Auftreten des Täufers (besonders Mark. 1, 7; Luk. 3, 12 ff.). So weit fügt sich die Darstellung der geschichtlichen Situation ein. Die Anwesenheit der Engel widerstrebt dem nicht, da schon früh die Engel als Zeugen der Taufe Christi auftreten. Das Knabenalter Christi freilich steht im schärfsten Widerspruche zu der evangelischen Überlieferung, aber in demselben Jahrhundert stossen wir, auch in Rom, auf die Sitte, dem die Taufe empfangenden Christus Knabengestalt zu geben (s. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, München 1885, Taf. 1. RQS 1889, Taf. 7). Gewiss hat die Wirkung der Kindertaufe diese auffallende Abweichung hervorgerufen. Ein Anachronismus ist es doch auch, wenn das Christuskind bei dem Auftreten der Magier mit dem Aussehen und dem Alter eines etwa zehnjährigen Knaben ausgestattet ist. Die Anwesenheit der Eltern endlich kann nicht auffallen, da diese Mosaiken durch und mit Christus Maria verherrlichen wollen. Viel eher könnte auffallen, dass neben dem die Huldigung empfangenden Knaben auch die heilige Anna einen Platz erhalten hat.

Jetzt wird auch der staunende, abwehrende Gestus des asketischen Mannes verständlich; es ist der Augenblick erfasst, wo Johannes das Begehren Christi vernimmt, und der Text fortfährt (Matth. 3, 14 ff.): *ὁ δὲ διεκώλυεν αὐτὸν λέγων· ἐγὼ χρείαν ἔχω ὑπὸ σοῦ βαπτισθῆναι καί σὺ ἔρχῃ πρὸς μέ;* dann die Antwort Jesu: *ἄφες ἄρτι* u. s. w.

Unter diesem Bilde sehen wir drei Magier vor dem Könige Herodes (Matth. 2, 7 ff.), der mit einem goldenen Nimbus als Symbol seiner königlichen Gewalt geschmückt ist, und gegenüber

[1]) Farbige Nachbildung RQS 1887, Taf. 8. 9.

[2]) De Waal in RQS 1887, S. 187 ff.

[3]) Historia de nativitate Mariae et de infantia salvat. c. 22 ff. (Thilo, Codex apocr. N. T. I, 398 ff.) und Evang. infantiae arabice c. 10. 11 (Thilo I, 75 f.). Dazu R. Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apokryphen, Leipzig 1851, S. 148 ff.

den bethlehemitischen Kindermord (Matth. 2, 16). Die Städte Jerusalem (links) und Bethlehem (rechts) bilden endlich den Abschluss nach unten.

Eine auffallende Erscheinung ist, dass der Jesusknabe in diesen Mosaiken durch ein kleines goldenes Kreuz bezeichnet ist, welches sich auf der Stirn erhebt. Demnach erschien der Nimbus nicht ausreichend, seine Göttlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Möglicherweise liegt eine volkstümliche Überlieferung zu Grunde, die wir nicht kennen. Wohl aber erklärt sich die Häufung der göttlichen Attribute auf den Knaben aus der dogmatischen Tendenz dieser Komposition.

Der griechische Ursprung drängt sich in diesen Mosaiken noch mehr auf als in den alttestamentlichen Schilderungen. Nichts hindert die Annahme, dass sie unter Sixtus III. entstanden sind, und zwar gleichzeitig mit ihnen die Erzählungen im Langhause. Denn die Möglichkeit, dass dieselben in das vierte Jahrhundert, etwa in die Zeit des Liberius (352—366) zurückreichen, ist durch das, was wir über die Beschaffenheit des biblischen Bildercyklus im vierten Jahrhundert wissen, durchaus ausgeschlossen. Diese Schilderungen setzen eine Entwickelung voraus, die im vierten Jahrhundert erst begonnen hat.

Etwa ein Jahrhundert später entstand in Rom das letzte bedeutsame Mosaikwerk der altchristlichen Periode. Der Bischof Felix IV. (526—530), geschichtlich wenig hervortretend, richtete den Rundtempel, welchen einst der Kaiser Maxentius seinem vergötterten Sohne Romulus am Forum geweiht hatte, zu einer Kirche ein und weihte sie den heiligen Ärzten Cosmas und Damianus (SS. Cosma e Damiano).[1] Damals entstand auch das heute in der Hauptsache noch erhaltene Mosaik in der Apsiswölbung und an deren Stirnseite. Die Malerei dieser letzteren ist durch einen rücksichtslosen baulichen Einschnitt im 17. Jahrhundert oben und vor allem in der Breite beschnitten. Im Hauptbilde ist, von kleineren Restaurationen abgesehen, die Figur Felix' IV. modern.

Die Komposition (Fig. 69) ist nicht neu; sie hat Vorläufer in der Sarkophagskulptur und eine fast gleichzeitige Parallele in S. Vitale in Ravenna (vgl. S. 219). Auf flammenden Himmelswolken steht eine mächtige Christusgestalt in weissem, schwerem Gewande. Die Linke hält eine Rolle, die Rechte ist zur Rede erhoben. Das von dichtem Haar eingerahmte Antlitz wie die ganze Erscheinung drücken eine

[1]) De Rossi, Fasc. V. G. 253.

düstere Majestät aus. Die gross geöffneten Augen blicken starr in die Weite. Unten nahen, von Paulus und Petrus als den Vermittlern geleitet, Cosmas und Damianus mit ihren Märtyrerkronen; dahinter schreiten rechts in vornehmer Tracht der heilige Theodorus,[1]) links der Stifter, der Bischof Felix (erneuert).[2]) Eine Palme — der eigentliche Paradiesesbaum in der altchristlichen Eschatologie — schliesst an beiden Seiten die Scene ab. Auf einem Zweigende der einen sitzt, merkwürdig genug, ein Phönix mit Strahlennimbus. Der Gedanke des Fortlebens, dessen Träger dieser Wundervogel in der christlichen Symbolik ist, hat an dieser Stelle keine rechte Be-



Fig. 69. Mosaik in SS. Cosma e Damiano.

gründung. Man wird daher wohl annehmen müssen, dass der Phönix, wie in der Auferstehungshoffnung des Einzelnen (vgl. S. 178), so auch in der Jenseitsvorstellung überhaupt einen Platz hatte.[3]) Die Weiterführung von dem einen Punkte zu dem anderen ist leicht begreiflich.

---

[1]) Welcher von den Heiligen dieses Namens gemeint ist, lässt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Die grösste Wahrscheinlichkeit spricht für den weit verehrten und durch viele Kirchen verewigten Theodorus, welchen Gregor v. Nyssa in einem Panegyrikus feiert.

[2]) Dieser Erneuerung gehört auch die Inschrift SANC FELIX PAPA an. Wahrscheinlich hat ursprünglich nur dagestanden: Felix episcopus, wie in S. Vitale ECCLESIVS EPIS und in S. Lorenzo in Rom PELAGIVS EPISC zu lesen ist.

[3]) Ich finde ihn auch im Deckenmosaik des neapolitanischen Baptisteriums (s. unten), wo er in einem dekorativen Bande unter anderen Vögeln auf einer Erhöhung steht.

Die aus den Wolken sich streckende Hand Gottes mit einem Siegeskranze ist durch einen Fenstereinschnitt zerstört.

Am unteren Saume entfaltet sich eine Reihe von zwölf Schafen, die, aus Bethlehem und Jerusalem kommend, sich langsam nach dem Gotteslamme bewegen, welches auf einem Felsen steht, aus dem die vier Paradiesesströme hervorkommen, eine beliebte Darstellung.[1]) Ganz unten läuft die Dedikationsinschrift.

Das Apsisbild beansprucht in doppelter Beziehung besondere Beachtung: einmal bietet es das erste Beispiel eines scharf ausgeprägten Typus der beiden Hauptapostel,[2]) auf welchen die frühere Entwickelung nur hinstrebte; dann erkennen wir deutlich in diesen beiden Figuren, bis zu einem gewissen Grade auch in der Christusgestalt, antike Statuenvorbilder. Das bedarf keines Beweises. Die Auffassung ist durchaus statuarisch. Dagegen ist in den Nebenfiguren eine Umbiegung in das Malerische versucht, freilich mit wenig glücklichem Erfolge.

Die Bogenwand trug eine Illustration von Apok. c. 4 und 5; doch sind 2 Evangelisten und die 24 Greise bei einer baulichen Veränderung weggeschnitten worden.

In Beziehung auf das Kolorit sei noch bemerkt, dass dem Blau eine grosse Bevorzugung gewährt ist. In der Wölbung ist der Untergrund der Komposition blau; ebenso hat in dem Bogenbilde diese Farbe reichlich Verwertung gefunden, obwohl hier die Fläche in Gold gehalten ist.

In S. Prassede hat im neunten Jahrhundert dieser Mosaikschmuck eine ziemlich genaue Nachahmung gefunden,[3]) doch fehlen die grossen Züge, die in SS. Cosma e Damiano jedenfalls vorhanden sind und das Bild zu einem äusserst eindrucksvollen machen.

Die Geschichte der altchristlichen monumentalen Mosaikmalerei schliesst in Rom ab mit einem Werke, welches Pelagius II. (578 bis 590) in der Apsis von S. Lorenzo in Agro Verano bei Gelegenheit des Neubaues der alten Basilika herstellen liess. Heute sind davon nur noch die Malereien an dem Bogen erhalten, mit geringen Beschädigungen, welche neuere Restaurationen ausgeglichen haben.[4])

Christus sitzt auf der grünlich schimmernden Weltkugel. Ein ungeschickt geordnetes braunes Gewand mit goldenen Clavi umhüllt

---

[1]) Die Namen der Flüsse sind beigeschrieben: Geon, Fyson, Tigris, Eufrata.

[2]) Das darf gesagt werden auch in Anbetracht der späteren Restaurierungen, welche hier eingesetzt haben.

[3]) De Rossi, Fasc. V. G. 286.

[4]) De Rossi, Fasc. III. G. 271.

seinen Körper. Das schmale, längliche Gesicht mit langem Haar und spitzem Bart erscheint wie von Askese durchfurcht, und diesen Eindruck des Mönchischen steigert die dunkele Farbe des Gewandes. Dem Thronen auf der Weltkugel entspricht kein Zug der Erhabenheit in der Figur selbst, die noch dadurch gedrückt wird, dass die Begleiter in dieselbe Höhe gestellt sind.

Rechts stehen in ruhiger Haltung Paulus, Stephanus mit einem aufgeschlagenen Buche, darin die Worte: adesit (= adhaesit) anima mea (post te, Ps. 62, 9), Hippolytus mit der Märtyrerkrone; links Petrus, Laurentius mit einem Buche wie Stephanus, und darin die Worte: dispersit, dedit pauperibus (Ps. 111, 9), Pelagius mit dem Modell der Kirche (erneuert). Tiefer erheben sich an den beiden Seiten die Städte Jerusalem und Bethlehem (teilweise erneuert).

Die Begleitfiguren heben sich vorteilhaft von der mönchischen Christusgestalt ab. Gewandung, Haltung, Ausdruck sind natürlich und wahr. Das Studium antiker Gewandstatuen blickt unverkennbar durch. In dem heiligen Laurentius glaubt man eine Imperatorengestalt wieder zu erkennen. Man muss zugeben, dass mit dieser Schöpfung die Geschichte des Kirchenmosaiks in Rom nicht unrühmlich abschliesst.

Das Studium der Mosaiken in den Kirchen der Stadt Rom wird mehr als anderswo dadurch erschwert, dass dort durchgreifende Restaurationen stattgefunden haben.

Neapel muss nach Ausweis seiner Grabstätten und nach zuverlässiger litterarischer Überlieferung im christlichen Altertume ein reges Kunstleben gehabt haben. Dass auch die musivische Kunst daselbst eine Stätte hatte, stellen die Reste des Deckenschmuckes eines Baptisteriums des fünften Jahrhunderts fest.[1]) Antike Ornamente mischen sich hier mit biblischen Scenen in derselben Weise wie in den Malereien der Katakombe S. Gennaro. Einige Motive sind direkt von dort genommen. In der Mitte der Kreisfläche schwebt am Sternenhimmel das Monogramm Christi. Es ist nicht genug zu bedauern, dass von dem schönen Bilde, welches in der Komposition nicht der musivischen Tradition, sondern dem cömeterialen Deckenschmuck folgt, nur etwa ein Drittel intakt erhalten ist.

Das Centrum bildet einen Kreis, dessen Fläche den gestirnten Himmel abbildet. Darauf schwebt, von *A* und *Ω* begleitet, das konstantinische Monogramm Christi, zu welchem die Hand Gottes mit einem Kranze aus den Wolken sich senkt. Dieses Feld umschliesst ein Band, in welchem gefüllte Blumenschalen, Ähren, Palmen,

[1]) G. 269.

Blumenzweige und verschiedenartige Vögel — Tauben, Pfauen, Singvögel, einmal der Phönix — anmutig geordnet sind. An diese Einfassung stossen, aus hohen Vasen an der Peripherie des Rundbildes aufwachsend und von einem Bande durchzogen, Frucht- und Blumenarrangements, durch Vögel belebt. Die dadurch entstandenen acht Felder tragen christliche Darstellungen: Christus, welcher Paulus und Petrus den letzten Befehl giebt in der Weise wie in S. Costanza, der wunderbare Fischzug, das Wunder zu Cana, das Gespräch mit der Samariterin. Alles übrige ist ganz oder bis auf einen undeutlichen Rest verschwunden.

Archäologisch noch wertvoller ist der in demselben antik-christlichen Geiste durchgeführte Schmuck der nach unten anschliessenden Wandfläche.[1]) Den Inhalt bilden die Symbole der vier Evangelisten in eigenartiger Auffassung, und darüber sind Hirtenscenen gestellt; zweimal treten zu dem Guten Hirten zwei Schafe heran, zweimal trinken zu seinen Füssen Hirsche aus dem Wasserquell, der aus dem Felsen bricht, deutliche Hinweise auf die Taufe (vgl. 1. Petri 2, 25; Ps. 42, 2). Je zwei männliche Gestalten mit Märtyrerkronen in der Hand fassten die vier Scenen ein. Auch hier ist leider der Untergang eines Teils der ursprünglichen Malerei zu beklagen.

§ 18.

Verschiedenes.

Ausser den besprochenen Gattungen der Malerei ist nur weniges Anderartige auf uns gekommen. Angebliche Spuren christlicher Malereien in mehr oder minder vorsichtiger Andeutung in Pompeji[2]) verdanken ihr Dasein moderner Phantasie, und auch das im Jahre 1882 entdeckte sonderbare Pygmäenbild, welches als Urteil Salomos gedeutet wird, kann als christlich nicht in Frage kommen.[3]) Von der malerischen Dekoration des christlichen Privathauses ist uns zur Zeit nichts bekannt, als was durch neuere Entdeckungen unter der Kirche SS. Giovanni e Paolo auf dem Cälius festgestellt ist. Danach war dieselbe, wie man von vornherein erwarten durfte, in der Regel keine andere als die in der antiken Gesellschaft beliebte und übliche.

In dem vorliegenden Falle sind an den Wänden des Hauses nackte beflügelte Jünglingsgestalten gemalt, welche Guirlanden tragen, Putti, Vögel, Phantasiegestalten des Meeres, Blumen, Masken, komponiert in der leichten spielenden Art, die vor allem aus Pompeji

[1]) G. 270.

[2]) J. P. Richter, Pompejana (Christl. Kunstblatt 1875, S. 56 ff.). Über monumentale Spuren des Christentums in Pompeji zu vgl. meine Untersuchung: Die Christeninschrift in Pompeji in d. Zeitschr. f. Kirchengesch. 1880, S. 125 ff.

[3]) Abgeb. u. a. bei Overbeck, Pompeji, 4. Aufl., Leipzig 1884, S. 583.

uns gegenwärtig ist (Fig. 70). Nachträglich, wahrscheinlich im fünften Jahrhundert, haben diese Räume christliche Darstellungen (Orans, Moses, Märtyrerscenen u. a.) dazu aufgenommen; es ist auch ein Märtyreroratorium daselbst eingerichtet worden. Wie auch sonst — es sei an Gregor den Grossen erinnert — scheint hier ein vornehmes Privathaus für religiöse Zwecke überlassen worden zu sein.[1])

Wir irren nicht, wenn wir das vornehme christliche Haus nach der Seite seiner malerischen Ausstattung uns nicht anders vorstellen



Fig. 70. Dekoration eines altchristlichen Hauses (SS. Giovanni e Paolo).

als das antike, ja es fragt sich, ob die Grenzen überall inne gehalten sind, welche die christliche Ethik fordern konnte. Die poetischen Schildereien z. B. eines Sidonius Apollinaris erwecken in dieser Richtung dieselben Vermutungen wie die schweren Anklagen des Sittenpredigers Salvianus. Als der römische Bischof Simplicius im Jahre 470 die forense Basilika des Junius Bassus in kirchlichen Gebrauch

[1]) Die ersten Berichte des Entdeckers P. Germano di S. Stanislao RQS 1888. 1891 (dazu Mitteil. des deutschen archäol. Instituts in Rom, 1889, S. 261 f.); neuestens von ebendemselben das ausführliche Werk: La casa celimontana dei SS. martiri Giovanni e Paolo, Roma 1894. Die Dunkelheit, welche über der Geschichte und dem Inhalte dieses Patrizierhauses liegt, ist auch dadurch noch nicht gehoben.

nahm, hat er darin wohl ein christliches Apsismosaik herstellen lassen, im übrigen jedoch die weltlichen Dekorationen, darunter sogar Mythologisches, belassen.[1]) Daran lässt sich ermessen, mit welcher Weitherzigkeit solche Dinge angesehen und beurteilt wurden.

Ganz gefehlt hat freilich der religiöse Bilderkreis im Privathause nicht. Dahin weisen die zahlreichen Utensilien — Lampen, Gefässe, Ringe u. s. w. — welche dem Hause entstammen und als Voraussetzung ihres Daseins eine Anschauung und eine Sitte haben, welche auch in dem malerischen Schmucke wirksam gewesen sein muss. Das älteste überlieferte Beispiel ist ein Palastgemälde in Konstantinopel, welches Konstantin herstellen liess. Auch sonst fehlt es nicht an Bezeugungen.[2])



Fig. 71. Mumienporträt.

Ebenso einzigartig und wertvoll wie die besprochenen Malereien sind noch zwei nach ägyptischer Sitte auf die Mumie gemalte Porträts eines Ehepaars in ganzer Figur aus dem vierten bis fünften Jahrhundert.[3]) Mit reichem Schmuck von Gold und edelen Steinen und in goldverzierter und mit figürlichen Darstellungen ausgestatteter kostbarer Gewandung ruhen sie, das Antlitz dem Beschauer zuwendend, ausgestreckt (Fig. 71). In der Anordnung des Ganzen wie des Einzelnen hat sich der Künstler an die herkömmliche Sitte gehalten, ja in dem Masse zeigt er sich von der Überlieferung abhängig, dass jedes christliche Zeichen vermieden, wohl aber der bekannte Inhalt der

[1]) B. Cr. 1871, Taf. I—IV. O. Marucchi im Bullettino della comm. archeol. commun. 1893, S. 89 ff. S. auch oben S. 110 die Malereien einer Hauskapelle in Rom.

[2]) Oben S. 163. Sidon. Apoll., Carm. XXII, 201.

[3]) Gayet, Les monuments coptes du musée de Boulaq, Taf. A. u. B.

ägyptischen Religion — Apis, Ibis, Viper, Sphinx u. s. w. — in den Gewandschmuck aufgenommen ist.[1]) Die Gesichter, besonders das des Mannes, sind charakteristisch aufgefasst, aber handwerksmässig ausgeführt.

[1]) Man könnte auf den Gedanken kommen, dass die Mumien nicht christlich seien; indes ein so gründlicher Kenner wie Gayet schreibt sie zu à l'époque copte même. Ebenderselbe bemerkt S. 25 über die Technik: „Elles sont peintes sur une sorte de carton fixé à la toile, qui servait d'enveloppe au corps embaumé; l'on n'ose presque plus dire à la momie.“

DRITTER TEIL.

Die Skulptur.

§ 19.

Einleitendes.

Werke der Skulptur sind uns fast ausschliesslich durch die unterirdischen und oberirdischen Grabanlagen erhalten, und so versteht man das Vorwalten des Reliefs, nämlich des Sarkophagreliefs. Nur weniges davon führt in die vorkonstantinische Zeit zurück. Das vierte und das fünfte Jahrhundert, letzteres noch mehr als das erstere, leben darin fort, soweit unser gegenwärtiger Bestand befragt wird. Und weiterhin ist das Abendland die Heimstätte dieser Skulpturen; nur in Ravenna ist Wesentliches von griechischer Art auf uns gekommen, während die grossen östlichen Gebiete noch unfruchtbar vor uns liegen. Das meiste dessen, was man einst dort besass, darf für immer verloren gegeben werden, aber die Hoffnung auf die einstige Wiedergewinnung eines wertvollen Restes hat ein Recht.

Dagegen lebt in grösserem Umfange das Griechentum fort in den Diptychen, welche von Osten nach Westen wanderten und hier Bergung und Nachahmung fanden.

Auch an Metallarbeiten fehlt es nicht. Die Holzthür von S. Sabina endlich ist ein hervorragendes Beispiel der Holzskulptur.

Indes bei den günstigsten Voraussetzungen darf die Bedeutung der Skulptur im Rahmen des Religiösen und Kirchlichen nicht hoch veranschlagt werden. Während die Kirchenbauten die Mosaikmalerei anregten und zu hoher Entwickelung führten, fehlten zwischen ihnen und der Bildnerei Beziehungen so gut wie gänzlich. Wo etwa das Gestühl, der Altar, die Schranken, die Kapitäle[1]) im Inneren, die

[1]) J. Strzygowski, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit (Byzant. Zeitschrift I, 575 ff.) Taf. 1; 2.

Thüren und die Mauerflächen am Äusseren[1]) die Skulptur in Anspruch nahmen, wurden, mit den seltensten Ausnahmen (dazu zählt die Cathedra des Maximianus in Ravenna), nicht künstlerische Leistungen gesucht, sondern die gute handwerksmässige Arbeit, und auch diese nur in mässiger Anforderung und nicht als Regel.

In privaten Kreisen endlich konnte die religiöse Plastik aus dem Grunde nur geringe Förderung finden, — ausgenommen die Sarkophagskulptur — weil man dort für den profanen Gebrauch profane Darstellungen selbstverständlich vorzog, so wenig auch religiöse Stücke gänzlich gefehlt haben.

Aus diesen Gründen wird man überhaupt die Erwartungen in Beziehung auf Umfang und Inhalt nicht zu hoch spannen dürfen.

Hinsichtlich der Art und Weise des Unterschiedes der griechischen und der abendländischen Kunst vom vierten bis siebenten Jahrhundert bestätigen die Skulpturen das Resultat, welches ein Vergleich der Miniaturen und vorzüglich der Mosaiken ergeben hat. In der griechisch-christlichen Bildnerei walten noch Empfindung und Können der Antike, das Verständnis für Komposition und individuellen Ausdruck, eine gewisse Sorgfalt auch in Nebendingen. Diese Eigenschaften vermissen wir an den abendländischen Werken im allgemeinen, aber oft überrascht doch in den Sarkophagreliefs eine meisterhafte Charakterisierung. Diese Superiorität der oströmischen Kunst findet ihre Erklärung in dem längeren Fortleben der Antike im byzantinischen Reiche. Die antiken Statuen und andere Kunstwerke, welche seit Konstantin in der Hauptstadt am Bosporus in wachsender Zahl sich zusammenfanden aus allen Gebieten des grossen Reiches, gewährten eine Anregung und eine Schulung, wie sie das Abendland nicht einmal annähernd besass. Ein ruhmbegieriges Kaisertum ferner musste gerade in der Skulptur das Mittel der Selbstverherrlichung finden. Daher war Konstantinopel auch reich an Kaiserstatuen.[2])

Ein anschauliches Bild aus dem Leben in den antiken Marmorbrüchen, woran auch christliche Bildhauer beteiligt sind, gewährt die Passio sanctorum quatuor Coronatorum (Ausg. von Wattenbach, mit archäol. und chronolog. Bemerkungen von Benndorf und Büdinger, Leipzig 1870). Die Erzählung nennt in einem pannonischen Bergwerke, wo die Steine nicht nur gebrochen, sondern auch zu Kunstwerken verarbeitet wurden, Claudium, Castorium, Symphorianum et Nicostratum, mirificos in arte quadrataria. Hi occulte christiani erant, custodientes mandata Dei et quidquid artis operabantur in sculptura, in nomine domini nostri Jesu Christi sculpebant. Sie

[1]) Oben S. 70 ff.; insbes. Fig. 21 (S. 72), 22 (S. 73), S. 61.

[2]) Labarte, Le palais impérial de Constantinople, Paris 1861, S. 35 ff.; 53.

zeichnen sich durch ihre Leistungen, die sie alle in nomine Christi vollführen, vor allen anderen aus und erwerben sich das Wohlgefallen des Kaisers Diokletian, der ihnen den Auftrag giebt, Victorias et Cupidines et concas zu meisseln, maxime Asclepium (c. 4 fin.). Hier entwickelt sich der Konflikt. C. 5: et fecerunt concas, Victorias atque Cupidines, Asclepii autem simulacrum non fecerunt. Sie werden daraufhin angeklagt und vor den Kaiser gestellt, wo Claudius die Weigerung mit den Worten begründet (c. 5): nos semper obedivimus pietati tuae et servivimus claritati tuae; imaginem vero hominis miserrimi nunquam faciemus, quia sic scriptum est (folgt Ps. 134, 18). Da sie nicht zum Abfall zu bewegen sind, werden sie zum Tode verurteilt. Beachtenswert ist die Weigerung, ein Götterbild anzufertigen.

Das Graffito eines römischen Sarkophags lässt uns in eine christliche Bildhauerwerkstätte blicken, wo der Meister Eutropos als Orans abgebildet ist, während zwei Gesellen mit dem Bohrer an einem Sarkophage arbeiten, an welchem zwei mächtige Löwenköpfe hervortreten. Werkzeug liegt am Boden umher. In der Ferne steht fertig ein zweiter Sarkophag, dessen Tabula die Inschrift ΕΥΤΡΟΠΟϹ trägt. Aus der Höhe fliegt eine Taube mit einem Ölzweige, das Bild des Todesfriedens, herbei (G. 488, 25 und sonst häufig). Bildhauerwerkzeuge finden sich oft als Graffiti auf den Tituli.

§ 20.

Grabreliefs.

Garrucci V. R. E. II, 718 ff. V. Schultze, K. 165 ff. Im einzelnen für Rom: R. S. III, 440 ff. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im christl. Museum des Laterans, Leipzig 1890. V. Schultze, A. St. VIII: Die altchristl. Bildwerke des Museo Kircheriano in Rom. Grousset, Étude sur l'histoire des sarcophages chrét. Catalogue des sarc. chrét. de Rome, qui ne se trouvent point au musée du Latran, Paris 1885. De Waal, Katalog der Sammlung altchristl. Skulpturen und Inschriften im Campo Santo (RQS 1892, S. 9 ff.). Photographien von Simelli. — Für Ravenna: Photographien von Ricci. — Für Frankreich: Le Blant, Étude sur les sarcophages chrét. ant. de la ville d'Arles, Paris 1878. Les sarcophages chrét. de la Gaule, Paris 1886. — Für Nordafrika: Delattre, La basilique de Damus-el-Karita S. 18 und einzelnes in den Archives des miss. scient. a. v. Oo., sowie in den lokalen Zeitschriften.

Das durch die christliche Sitte bestimmte regelrechte Grab war der aus dem Boden geschnittene Loculus, daneben das Arkosolium (s. oben S. 139). Nur in seltenen Fällen hat man in vorkonstantinischer Zeit sich daneben des Steinsarges, Sarkophages,[1]) bedient, der im zweiten Jahrhundert in heidnischen Kreisen rasch wieder in Gebrauch kam. So sind die ältesten Anlagen von S. Domitilla, die bischöfliche Grabkammer in S. Callisto und die sog. Crypta quadrata in S. Pretestato zur Auf-

[1]) *Σαρκοφάγος λίθος*, sarcophagus (und einige degenerierte Bildungen), *πυελός*, arca. Die Bezeichnung *σαρκοφάγος*, „fleischfressend", stammt aus der Vorstellung von dem alles verschlingenden Todesungeheuer und hat in den Prädikaten *αἱμοπότις* und *καρδιόδαιτος*, welche ein orphischer Hymnus auf Hekate anwendet, seine Parallelen. Die Fabel von dem die Verwesung fördernden Alaunschiefer ist eine nachträgliche Erfindung (Dieterich, Nekyia S. 51 ff.).

nahme auch von Sarkophagen eingerichtet. Diese standen entweder in zu diesem Zwecke ausgeschnittenen Nischen oder waren einfach an die Wand gerückt. Ihr natürlicher Standort waren die Cubicula, da die Korridore im allgemeinen nicht hinreichend Platz boten. Dieselbe Beobachtung machen wir auch in späteren Jahrhunderten, nur haben jetzt die unterirdischen Cömeterien nur noch ausnahmsweise Sarkophage, während die Mehrzahl in den oberirdischen Cömeterien und in den Basiliken, vorzüglich in den Grabkirchen, zu finden ist. Dorther stammt fast die ganze Summe der erhaltenen Exemplare, zu welcher Rom, Arles und Ravenna am meisten beitragen, dann Marseille, Pisa, Toulouse. In Deutschland besitzt nur Trier einen altchristlichen Sarkophag.[1])

Das Material ist in der Regel weisser Marmor, häufig auch Kalkstein, selten Terracotta und Porphyr. Die Grösse geht etwas über männliche Normallänge. Oft ist der Sarkophag von vornherein zur Aufnahme zweier Leichen eingerichtet, die durch einen Einsatz geschieden wurden. Äusserlich weisen dahin schon die Doppelporträts: Freunde, Ehegatten u. s. w. Kindersarkophage sind selten.[2]) Die Zahl der bildlosen Stücke überwiegt bei weitem, wofür nur auf die Gräberfelder von Portogruaro und Salona im Abendlande und Sergila in Syrien (s. oben S. 152 f.) verwiesen zu werden braucht. Diese Gruppe unterscheidet sich in ihrer äusseren Erscheinung nicht von den antiken Sarkophagen: auf der mächtigen Arca liegt ein schweres, mit Akroterien versehenes, monolithes Steindach, welches durch Einfugung oder Klammern oder durch beides mit dem Sarkophagkörper fest verbunden ist.

Aber auch für den reliefierten Sarkophag ist formal die Antike massgebend gewesen. Die einfachste Verzierung wurde durch Wellenlinien, strigiles, hervorgerufen; eine höhere Stufe ist durch die Einsetzung einer oder mehrerer Figuren oder auch von Gruppen in das gewellte Feld bezeichnet, endlich nahm die Bildnerei die ganze Fläche oder einen Teil in Anspruch. In letzterem Falle konnte eine Scene über den ganzen Raum ausgebreitet werden, was jedoch sehr

[1]) S. das Verzeichnis bei G. V am Schlusse. Doch ist seitdem (1879) einiges neue Material hinzugekommen, und weiteres darf noch erhofft werden, vor allem in Spanien. Der Trierer Sarkophag mit der rohen Darstellung Noahs in der Arche wurde 1780 bei dem Klostergarten von St. Matthias gefunden (Braun, Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier, Bonn 1850. Festprogr. des Ver. v. Altertumsfr. im Rheinl. — G. 308, 1; Le Blant, Les sarcoph. chrét. de la Gaule, Taf. 3).

[2]) Von 63 von mir gemessenen Sarkophagen des Lateranmuseums hatten 48 etwas über 2 M. Länge; die übrigen bewegten sich zwischen 1,50 u. 2 M. In Ravenna dagegen ist das vorherrschende Längenmass 2,15 M., in Mailand 1,75—2 M.

selten geschah, weil man sich auf grosse Kompositionen nicht einliess, oder es wurden — und das ist die gewöhnliche Weise — Einzelscenen aneinander gereiht. Eine Scheidung erschien in vielen Fällen, vorwiegend in Rom, nicht nötig; man fand kein Bedenken in der Zusammenschiebung zeitlich und inhaltlich geschiedener Vorgänge. Die künstlerische Unfähigkeit und noch mehr das unselbständige Verhalten zu der älteren cömeterialen Kunst liessen darüber hinwegsehen. In anderen Fällen dagegen ist durch Säulen und Pilaster mit Architrav- oder Bogenverbindung oder durch anderen reichen Architekturaufbau oder auch durch Bäume eine scharfe Flächenteilung hergestellt.

Die Bildwerke sind in zwei, durch eine schmale Leiste geschiedene Etagen geordnet, oder eine Reihe nimmt die ganze Fläche ein. Für das Porträt des oder der Toten oder für die Tabula wurde gern ein Raum ausgespart. In späterer Zeit verschwindet das Porträt, und Christus oder sein Monogramm werden zum Mittelpunkt gemacht. Der brettartige oder — in Ravenna häufig — gewölbte, auch dachförmige Deckel war glatt oder mit Reliefs in kleinem Masstab versehen. Im allgemeinen haftet der bildnerische Schmuck an der dem Auge sich bietenden Vorderwand; die Reliefierung der Schmalseiten oder gar der Rückwand zählt zu den Ausnahmen.

Die Technik deckt sich mit der Antike. Die Gewohnheit, die Tiefe des Grundes nicht als ebene Fläche, sondern ungleich zu gestalten, während die Erhebungen in gleicher Höhe hervortreten, herrscht auch hier. Ebenso teilt das altchristliche Relief, wie auch die Statue, mit den Werken der späteren Kaiserzeit den Fehler allzu reichen Gebrauchs des Bohrers. Die Anwendung der Polychromie bildet eine weitere Parallele.[1])

Was den Inhalt der Reliefs anbetrifft, so stehen antike und christliche Überlieferungen sich scharf gegenüber, obwohl Ausgleichungen nicht fehlen. Der Verlauf der Kirchengeschichte im vierten und fünften Jahrhundert, welcher Zeit die Sarkophage angehören, giebt die ausreichende Erklärung für letzteres. Gerade als das Christentum den Sieg in dem grossen Religionskampfe an sich riss, schloss es sich weit auf nach der Seite der antiken Kultur und liess diese in breitem Strome in sich eingehen. Das giebt uns den Schlüssel zum Verständnis der Thatsache, dass die antike Tradition nochmals so mächtig in der bildenden Kunst hervortrat.

---

1) Sch. A. St. S. 264; 265; K. Zur altchristlichen Marmor-Polychromie S. 170. Ficker, S. 91 ff. Swoboda, | (RQS 1889, S. 134 ff.); B. Cr. 1882, S. 104.

Dahin gehört das starke Vorwalten des Persönlichen in diesen Werken. Die cömeteriale Malerei hat dem Porträt nur eine bescheidene Rolle gestattet; die Inschrift war dem Persönlichen vorbehalten. Nunmehr schob sich wie in der antiken sepulkralen Skulptur das Bild des Toten in den Vordergrund. Gross ausgeführt nimmt es in ganzer Figur oder als Reliefbüste einen Teil der Vorderfläche ein. Freunde, Brüder, Ehegatten, ja einmal auf einem Sarkophag in Salona in grosser Aufhäufung zwei Generationen, wie es scheint,[1]) leben im Bilde fort. Demselben Gedanken entspringen die Jagdstücke, wo Männer mit dem Speer gegen Löwen und Bären losgehen,[2]) Scenen, welche das Landleben in seinen mannigfachen Reizen vorführen —



Fig. 72. Römischer Sarkophag (Lateranmuseum).

Ackerbau, Weinlese, Hirtenidylle.[3]) Wenn statt der wirklichen Personen Putti eingeführt werden, so entspricht dies gleichfalls der antiken Gepflogenheit. Ein Sarkophag im Lateranmuseum (Fig. 72) zeigt uns dreimal den Guten Hirten in einer starken Umbiegung nach dem Idyll hin; die beiden Felder dazwischen bevölkern Eroten und Psychen, welche in fröhlichem Spiel ländliche Arbeiten vom Frühling bis zum Herbst vollziehen, die sich an den Schmalseiten

[1]) Über Ehedarstellungen auf altchristlichen Sarkophagen Sch., A. St., S. 104 ff. und unten. Dazu Rossbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler, Leipzig 1871. — Über den eigentümlichen Sarkophag in Salona neuestens Jelič, RQS 1891, S. 266 ff., Taf. 3. 4. Eine Deutung, welche alle Schwierigkeiten beseitigte, ist noch nicht gegeben.

[2]) G. 338; 373; 387. Le Blant, Sarc. de la G., S. 68, Taf. 19; 38; 39.

[3]) G. 298; 300; 394 u. sonst.

fortsetzen.[1]) Die Weinlese mit ihrer Lust nimmt in diesem Ganzen den ersten Platz ein. Davon wird auch der Reliefschmuck des mächtigen Porphyrsarkophags im Vatikan beherrscht, der einst im Mausoleum der Constantina an der Via Nomentana (S. Costanza) stand und jedes christlichen Zeichens entbehrt.[2])

Der auf antiken Denkmälern häufige Hahnenkampf fehlt nicht; in der Liebhaberei für denselben bestand kein Unterschied zwischen den beiden Religionen,[3]) und in der antiken wie in der christlichen Kunst ist jede symbolische Ausdeutung hier fernzuhalten. „Es genügt, daran zu erinnern, wie oft die Lieblingsbeschäftigung des Lebens auf dem Grabmal dargestellt wird, wo dann der Hahnenkampf seine nächsten Analogien in den Darstellungen anderer Kinderspiele, palästrischer Übungen und ähnlicher Vorgänge aus dem Jugendleben finden würde".[4])

Auf einer höheren Stufe stehen die Vorgänge des öffentlichen Lebens, die übrigens selten sind.[5])

In diesem Kreise bleiben auch, obwohl als besondere Gruppe, diejenigen Darstellungen, welche eine christlich-religiöse Handlung vorführen: das Mahl der Hausgenossen in der Idealisierung als himmlisches Mahl (vgl. oben S. 177), häusliche Andacht, vor allem die Oranten. Dieser Cyklus hat in der sepulkralen Malerei seine Vorbilder.[6]) Doch ist als Beweis einer stärkeren Einwirkung der Antike die Thatsache beachtenswert, dass in sehr zahlreichen Fällen die heidnische Adorationsform, d. h. die Erhebung eines Armes, neben der gewöhnlichen Orantenstellung angewandt ist.

Dagegen geht über den älteren Bilderkreis hinaus die unmittelbare Zusammenstellung der Toten oder der Lebenden, die gegen den Tod Trost und Schutz suchen, mit Christus. Zumeist sitzt dieser, als der die Macht hat, auf erhabenem Throne, und zu seinen Füssen knieen oder liegen hingestreckt die Hilfesuchenden, oder ehrfurchtsvoll

---

[1]) Ficker, Lateranmuseum, S. 133. n. 181. Der gut erhaltene, nur in Kleinigkeiten durch Gips ergänzte Sarkophag stammt aus S. Pretestato und ist aus griechischem Marmor gearbeitet. Breite 2,23 M.

[2]) G. 305. Die beiden Pfauen an der Hauptseite unten und der Bock, welcher einem eine Guirlande tragenden beflügelten Knaben folgt, können nicht als christliche Symbole gelten.

[3]) Sch., A. St. S. 104, 115 f. Dazu O. Jahn, Archäol. Beiträge, S. 437 ff. Gleichfalls einem Hahnenkampfe gehört an das Mosaikfragment eines Hahnes im Lateranmuseum aus S. Ciriaca. Abb. bei Martigny, Art. Coq; Müntz, La mosaique chrét., S. 75; R. E. I, 643 u. sonst.

[4]) Michaelis in der Archäol. Zeitung 1866, S. 146.

[5]) G. 326 (Ancona).

[6]) G. 370; 371, 1 (2 u. 5 gehören nicht hierher). Für den von einer zuhörenden Frau begleiteten lesenden Mann lässt sich indes eine sichere Erklärung nicht geben.

in der Ferne stehend, wenden sie ihre Blicke ihm zu.[1]) Besonders bezeichnend ist dafür ein Sarkophag in Arles (Fig. 73). Zwei bärtige Männer erfassen, am Boden hingestreckt, die Füsse Christi, zwei andere, das Antlitz mit dem Gewande verhüllend, nahen ihm in hastiger, leidenschaftlicher Bewegung. Im Hintergrunde stehen zwei Apostel.

Die übrigen Scenen dieses Sarkophages des fünften Jahrhunderts sind links: Quellwunder Mosis; einer der Israeliten ist niedergeknieet, um von dem hervorströmenden Wasser gierig zu trinken — rechts: Auferweckung der Tochter des Jairus (Luk. 8, 40 ff. und die Parallelen). Das Erwachen des toten Mädchens ist begleitet von dem ausdrucksvollen Staunen des Vaters und der Anbetung der Mutter, von denen es im Text ausdrücklich heisst (v. 56): *καὶ ἐξέστησαν οἱ γονεῖς αὐτῆς*. In beiden Scenen ist Christus eine echt römische Figur, fast ganz ohne ideale Potenzierung. Die Verhüllung des Antlitzes soll nicht Thränen anzeigen (Le Blant, Les larmes de la prière, in



Fig. 73. Sarkophag in Arles.

Gazette archéol. 1875, S. 73 ff.), sondern ist Ausdruck menschlicher Scheu vor dem Göttlichen (vgl. Ex. 3, 6: *ἀπέστρεψε δὲ Μωυσῆς τὸ πρόσωπον αυτοῦ* [beim Anblicke Gottes]. — Vulg.: abscondit Moyses faciem suam; non enim audebat aspicere contra Deum. 1. Kön. 19, 13 [Elias]). Das Verhüllen der Hände beim Nahen zu Christus, beispielsweise auf ravennatischen Sarkophagen, bezeichnet nur einen niedrigeren Grad desselben Handelns.

Dagegen führt wieder zurück zu dem cömeterialen Bilderkreise ein anderer gallischer Sarkophag, wo zwei Frauen mit einem erwachsenen Kinde dicht an den Guten Hirten herantreten.[2])

Antike sepulkral-symbolische Stücke fehlen ebensowenig wie in der älteren Malerei, ja vereinzelt sind sie noch bezeichnender. Orpheus ist ein Besitz beider, dagegen weist nur die Skulptur die Sirenen auf, in der antiken Vorstellung und Kunst wohlbekannt als

[1]) G. 324; 326; 329 u. s. Le Blant, Sarc. de la G., Taf. 14; 51.

[2]) Le Blant, Sarc. de la G., Taf. 26. G. 301, 3.

Todesgöttinnen.[1]) Die Umdeutung im christlichen Sinne[2]) ist nicht durchzuführen. Die beiden römischen Sarkophagfragmente, welche in Frage stehen, zeigen den an den Mast gebundenen, an den Sirenen vorüberfahrenden Odysseus.[3]) Die Dioskuren, die Repräsentanten des aufsteigenden und des absteigenden Lebens, sehen wir auf einem gallischen Sarkophage des fünften Jahrhunderts; sie nehmen Beziehung auf zwei mittlere Scenen, deren eine die Eheschliessung, die andere den Abschied im Tode darstellt.[4]) Der Löwenkopf hier und da an den Sarkophagen[5]) ist das Abbild des allverschlingenden Hades, noch deutlicher der ein Tier zerfleischende Löwe.[6]) In freundlicher Anschauung drücken die Genien mit gesenkter Fackel den Untergang im Tode und die Gruppe Eros und Psyche das Wiederfinden im Jenseits aus.[7])

Auch ausserhalb dieses Kreises hat die Antike sich Wege in die altchristliche Sarkophagskulptur offen gehalten. Die Flügelgestalten, die Personifikationen, die Kleinbildung einzelner Figuren, die an antike Votivreliefs erinnert, und zahlreiche Kleinigkeiten sind die Zeugen dafür. Ganz einzigartig aber ist die Gestalt der Juno Pronuba auf einem römischen Sarkophage, wo sie zwischen den zur Vermählung sich die Hände reichenden Ehegatten, mit einem Diadem geschmückt, steht, und, die Hände ihnen auf die Schulter legend, sie zusammenführt. Biblische Scenen umrahmen das Hauptbild.[8]) So haben wir hier ein Fortleben heidnischer Vorstellung, das in seiner Weise keine Parallele in der christlichen Kunst hat, auch wenn zugegeben wird, dass es sich um eine blosse Personifikation gehandelt habe.

---

[1]) M. Mayer im Hermes XXVII (1892), S. 481 ff.; Weisshäupl, Die Grabgedichte der griechischen Anthologie III (Abh. d. archäol-epigr. Seminars in Wien VII, 81 ff.); O. Jahn in den Sitzungsber. der k. sächs. Gesell. d. Wissensch. 1856, S. 282 f.); H. Schrader, Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Altertume, Berlin 1868. Über Orpheus Heussner a. a. O.

[2]) De Rossi, Martigny, Garrucci, Kraus (s. R. E. II, 520 ff.).

[3]) R. S. I, Taf. 30. G. 395; B. Cr. 1863, S. 35; Roller, Catac., Taf. 56.

[4]) Le Blant, Sarcoph. de la ville d'Arles, Taf. 23; vgl. Sarcoph. de la G., Taf. 38; S. 124.

[5]) G. 295, 2; 347, 2. Das Epitaph des Bildhauers Eutropos G. 488, 25.

[6]) G. 383, 2; 357, 3. Für die richtige Deutung hat den Weg gewiesen H. Usener, De Iliadis carmine quodam Phocaico (Bonner Universitätsprogramm 1875), S. 33 ff. Die Einführung in den christlichen symbolischen Bilderkreis vermittelten Worte wie Ps. 7, 2: *Κύριε ὁ θεός μου . . σῶσον με ἐκ πάντων τῶν διωκόντων με καὶ ῥῦσαί με, μή ποτε ἁρπάσῃ ὡς λέων τὴν ψυχήν μου* — Ps. 21, 21: *σῶσον με ἐκ στόματος λέοντος*. Vgl. oben S. 182 das über Daniel unter den Löwen Bemerkte.

[7]) G. 297; 298 u. sonst. — G. 357, 1 u. sonst (vgl. oben S. 179).

[8]) Sch. A. St. III: Ein Sarkophag mit Juno Pronuba in Villa Ludovisi (S. 99 ff. u. Tafel). G. 361, 1 (Garrucci hat die Hauptfigur nicht verstanden, wenigstens benennt er sie nicht).

Der biblische Cyklus der Sarkophagreliefs ist die Fortführung des cömeterialen. Der Grundstamm deckt sich durchaus mit dem Bestande der Katakombenmalereien, was selbstverständlich ist, da diese Reliefs mit den ihnen vorangehenden Malereien von demselben religiösen Gedanken bestimmt sind. Die sepulkrale Symbolik beherrscht auch diese Bildwerke, aber — und darin äussert sich ein wichtiger Unterschied — nicht mehr in der kräftigen Weise der älteren Zeit, sondern in matter Nachwirkung. Das war der natürliche Gang der Entwickelung. Die Gemeinden der ersten Jahrhunderte wurzelten tiefer in dem Auferstehungsgedanken als die Christenheit der nachkonstantinischen Zeit, welche der Zug der Diesseitigkeit mehr und mehr überwältigte. So sehr auch im dritten Jahrhundert die Parusiegedanken schon verblasst waren, so war damals die Richtung auf das Jenseits im Glauben und Hoffen jedenfalls noch eine weit entschiedenere als im vierten Jahrhundert, wo die Kirche breit und behäbig sich in die neueroberte Welt des römischen Reiches einpflanzte. Dass aber schon im dritten Jahrhundert der ursprünglich ausschliesslich jenseitig geartete cömeteriale Bilderkreis sich mit historischen Einzelheiten bereicherte, bestätigt die Ermattung der früheren gespannten Hoffnungen, von der wir aus der Litteratur wissen.[1]) So tritt der Zusammenhang zwischen der religiösen Stimmung der Gemeinde und den Bildwerken, die ja aus dieser hervorgegangen sind, an diesem Punkte scharf hervor.

Die sepulkrale Symbolik ist, wie gesagt, als Erbschaft übernommen, weil dasselbe religiöse Bedürfnis vorhanden war; indes weil dieses nur noch in starker Abschwächung bestand, so kam es zu einer unklaren Mischung sepulkral-symbolischer und historischer Elemente. Neue Erfindungen fügten sich dem Übernommenen an; doch dieses behauptete immer noch in dem Masse das Übergewicht, dass es diesen Cyklus in seinem Gepräge festhielt. Ein Beispiel möge es erläutern.

Der Fig. 74 abgebildete Sarkophag des Lateranmuseums zeigt in der Mitte in lebensvoller Ausprägung die Brustbilder der beiden Männer, für die er bestimmt war. Die biblischen Scenen sind in zwei Reihen geordnet, in der Zahl von zehn, nämlich (von links nach rechts gezählt): Auferweckung des Lazarus, Ankündigung der Verleugnung Petri,* Moses empfängt das Gesetz, Opfer Abrahams, Händewaschung des Pilatus,* — Quellwunder Mosis, Daniel unter den Löwen,

[1]) Th. Zahn, Überspannungen u. Abspannungen (Neue kirchl. Zeitschr. 1891, S. 511 ff).

Meldung der Kundschafter (?),* Heilung eines Blinden, wunderbare Speisung. Davon fallen drei — die mit * bezeichneten — aus dem älteren sepulkral-symbolischen Cyklus heraus.

Dieser schöne Sarkophag aus italienischem Marmor stand früher in S. Paolo und stammt aus dem dieser Basilika anliegenden Cömeterium S. Lucina.

Zwei männliche Büsten mit scharf ausgeprägten Köpfen nehmen die Muschel in der Mitte ein und lassen annehmen, dass dieses auch sonst hervorragende Monument vornehmen Kreisen angehörte. Die biblischen Bilder beginnen mit der Auferweckung des Lazarus (die Mumie herausgebrochen). Soeben hat sich das Wunder vollzogen; Christus weist auf es als geschehen hin, und dankerfüllt hat eine der Schwestern des Lazarus — man wird wohl an Maria denken müssen — sich über die Hand Jesu gebeugt, um sie zu küssen. Es ist ein Vorzug, dass die sonst hier



Fig. 74. Sarkophag aus S. Paolo (Lateranmuseum).

beliebte Proskynesis aufgegeben, und diese ansprechende Form der Dankbezeugung gefunden ist. Eine Begleitfigur im Hintergrunde ist gespannt dem Vorgange gefolgt. — Die Ankündigung der Verleugnung des Petrus setzt die Erzählung fort. Der Gegensatz des ernst und bestimmt redenden Heilandes (rechter Arm restauriert) und des abwehrend zurückfahrenden Petrus ist wirkungsvoll. Man beachte auch den Unterschied der Köpfe. Der Hahn am Boden ist ein naives, aber beliebtes Hilfsmittel, gleichsam die Unterschrift zu der Scene. Der Christustypus ist der charakteristische der Übergangszeit, noch im Idealismus der älteren Auffassung, aber doch mit einem leichten Zuge zu feierlicherer Ausprägung. — Moses, bartlos und jugendlich, wie nur die älteste Kunst ihn kennt, erhält aus der Hand Gottes das Gesetz. Der Mann im Hintergrunde mag Aaron oder eine namenlose Begleitfigur sein, wie sie in allen Scenen hier zu finden sind, und die ihre Aufgabe wesentlich darin haben, die Hintergrundsfläche zu füllen. — Äusserst geschickt ist an der anderen Seite Abraham in einer ähnlichen Haltung entworfen, nur dass er dem Beschauer die vordere Seite zuwendet. In der Rechten (restauriert) hielt er das Opfermesser, um den am Boden

knieenden Isaak dem Befehle Gottes gehorsam zu töten — da gebietet die Stimme Gottes, angedeutet durch die Hand, Einhalt. — Die folgende Scene, die Händewaschung des Pilatus ist der Malerei unbekannt. Der Tisch, die Gefässe, die einzelnen Figuren, vor allem aber Pilatus selbst, in welchem die sorgenvolle Überlegung einen vorzüglichen Ausdruck gefunden hat — aber auch, obgleich nicht in derselben Spannung, bei dem neben ihm sitzenden Manne — haben so echt römische Art, dass nur ein römischer Künstler, der in dieser Art lebte, eine Gruppe von dieser charakteristischen Wahrheit schaffen konnte. — Das Quellwunder (der rechte Arm Mosis restauriert) ist als eine Parallele zur Auferweckung des Lazarus komponiert. Die Barette bezeichnen die Juden; die dritte bartlose Figur kann nur Aaron sein, der geschichtlich mit dem Vorgange verflochten ist (Num. 20, 1 ff.). — Daniel unter den Löwen (der linke Arm Daniels ergänzt) hat hier eine so eindrucksvolle Darstellung gefunden, wie sonst nur selten in der altchristlichen Kunst. Der Körper ist kräftig modelliert, die Haltung der Situation durchaus angemessen; frei tritt die volle Figur hervor, indem die Löwen zur Seite geschoben, und der die Nahrung herzutragende Habakuk in den Hintergrund gerückt ist. — Die anschliessende Scene, die jedenfalls, wie das Barett angiebt, dem Alten Testament angehört, hat noch keine befriedigende Erklärung gefunden. Der sitzende bärtige Mann, der eine Schriftrolle empfängt, scheint ein Prophet zu sein. — Die Heilung eines Blinden und die Wunderbare Speisung schliessen rechts die Reihe ab.

Der Sarkophag gehört jedenfalls noch dem vierten Jahrhundert an. Ficker, Lateranmus. n. 55, S. 13 ff.

Eine nähere Prüfung ergiebt das Resultat, dass die neuen Scenen, welche den Kreis durchbrechen, Schösslinge der älteren Stücke sind. Aus dem Quellwunder erwuchs auf diese Weise der demselben vorausgehende Aufruhr gegen Moses (Num. 20, 1 ff.). Indes ward überhaupt, wie die Miniaturen uns sagen, der historische Sinn lebendig. Indem Dichter den biblischen Stoff behandelten, und die geistliche Beredsamkeit in ihrer klassischen Ausbildung im vierten Jahrhundert die Bibelkenntnis in weitere Kreise trug, und die katechetische Unterweisung sich umfangreicher gestaltete, kam der Inhalt der heiligen Schriften zu weiterer Verbreitung als vorher. Jetzt bemächtigte sich die Skulptur auch der Passionsgeschichte und anderer Züge des Lebens Jesu sowie der Apostel. Zu besonderer Beliebtheit gelangte, weniger in Rom als in Gallien und in Oberitalien, Christus inmitten der ihm huldigenden Apostel, gewöhnlich in der Anordnung, dass Arkaden die einzelnen Personen scheiden. In der Mitte thront oder steht als der Weltherrscher Christus. Das Motiv ist der älteren Malerei nicht fremd, aber vorzüglich durch die Mosaiken in Schwung gebracht. Wenn es sich im vierten und fünften Jahrhundert breit macht, so ist das im Hinblick auf den Triumph der Kirche über die Heidenwelt begreiflich.

Gehemmt wurde die Entfaltung geschichtlicher Erzählungen auf den Sarkophagflächen durch die Einzwängung des Dargestellten in

die Form, welche die sepulkrale Symbolik für ihre Stoffe gewählt und für ihre Zwecke ausreichend gefunden hatte. Aber diese Reduzierung des Darzustellenden auf das Mass des unbedingt Notwendigen bedeutet eine starke Einschränkung, ja fast Aufhebung der Kompositionsfreiheit und damit eine beklagenswerte Abschwächung der Wirkung. Wohl sind hier Gradunterschiede, aber nur einmal hat die malerische Schilderung ungehemmt sich durchgesetzt, nämlich in den Darstellungen des Durchzuges der Israeliten durch das Rote Meer. In Gallien und in Rom mehrmals, in Salona einmal ist diese Episode bis jetzt nachgewiesen.[1]) Durch das in allen Fällen noch durch den Meergott bezeichnete Meer stürmt der Pharao auf seiner Biga, umgeben von Reisigen zu Pferd und zu Fuss, den Israeliten nach, welche eben das Ufer erreicht haben. Schon wogen die Fluten heran und bringen die ersten Reihen der Ägypter in Verwirrung. Durch den Gegensatz der vorwärts dringenden und von den Wogen bedrängten Feinde auf der einen Seite und auf der anderen der mit Gepäck beladenen und ihre Kinder führenden oder tragenden Juden, darunter Moses, der den Blick siegesgewiss auf den untergehenden Verfolgern ruhen lässt, und die Prophetin Mirjam mit dem Tympanum in der Hand und das Siegeslied singend (Ex. 15, 20 ff.), entsteht eine im Einzelnen wie im Grossen von Leben und Empfindung durchwaltete mächtige Aktion, die um so mehr bedauern lässt, dass nur in diesem einen Falle die Künstler die Freiheit der Komposition unbedingt sich vorbehalten haben.

Schon ein flüchtiger Blick lässt erkennen, dass in den Sarkophagdarstellungen des Abendlandes, Ravenna ausgenommen, eine grosse Verwandtschaft des Entwurfes und des Inhalts herrscht, die oft zur Übereinstimmung in den kleinsten Details wird.[2]) Das lässt auf wandernde Zeichnungen und auf Bildhauerschulen schliessen, die unter sich bestimmte Beziehungen gepflogen haben müssen. Freilich die provinziale Eigentümlichkeit lebt in dieser Gemeinsamkeit oft kräftig fort. Ein besonderes Interesse knüpft sich nach dieser Seite hin an die gallischen Sarkophage, die der genaueren Beobachtung eine Fülle selbständiger Einzelheiten im Rahmen des gemeinsamen

[1]) G. 308; 309. Le Blant, Sarcoph. de la G. Taf. 30; 31; Sarcoph. de la ville d'Arles, Taf. 31.

[2]) Ficker, Lateran, S. 44 ff.: „Die Scheidung der Sarkophage nach Gruppen." Eine umfassende Synopse fehlt noch. — Nach einer von mir vorgenommenen Zählung haben zwölf römische Sarkophage: neunmal die Auferweckung des Lazarus, achtmal das Quellwunder, siebenmal Daniel unter den Löwen, siebenmal Heilung des Blindgeborenen. Dann folgen zwei Scenen sechsmal, drei Scenen fünfmal u. s. w. (meine Kat. S. 173 ff.).

Besitzes bieten. Geringer ist in Italien z. B. der Abstand zwischen den Sarkophagen in Mailand, Verona, Pisa u. s. w. und denjenigen Roms, doch auch hier sind trennende Eigentümlichkeiten da, wie der abgebildete Sarkophag (Fig. 75) in Verona belehrt, wo die Schlankheit der Figuren und die Lebendigkeit der Darstellung hervorstechen.

Die Darstellungen des Sarkophagkörpers von links nach rechts sind: Jesus und die Samariterin. Die Haltung des Weibes, welches in gespannter Aufmerksamkeit den Strick des Brunnens an sich zieht, ist vortrefflich der Natur abgelauscht. — Der Hauptmann von Kapernaum, genau mit Anschluss an den Text Matth. 8, 5 ff. Die demütige Haltung des Hauptmanns entspricht der Situation, vgl. v. 8: οὐκ εἰμὶ ἱκανὸς, ἵνα μου ὑπὸ τὴν στέγην εἰσέλθῃς. — Christus in der Glorie auf dem Felsen mit den vier Paradiesesströmen (vgl. S. 231), neben ihm Paulus und Petrus;



Fig. 75. Sarkophag in Verona.

im Hintergrunde auf einer Palme der Phönix. — Die Blutflüssige in schöner Komposition und in wahrer Auffassung. — Der Judaskuss, eine sehr seltene Darstellung, in welcher das Widerwärtige des Verrats ganz abgeschwächt ist.

Der Deckel führt an den beiden Enden Scenen aus der apokryphen Geschichte vom Bel zu Babel und vom Drachen zu Babel vor: links die Fütterung des Bel durch Daniel, rechts die Tötung des Drachen, beides höchst selten in der Kunst. Weiterhin links Moses, der das Gesetz empfängt, rechts Daniel unter den Löwen. Das Kreuz auf der Tabula ist modern. Der Sarkophag, der auch an den Schmalseiten Reliefs hat (G. 333, 2, 3), steht in der Krypta von S. Giovanni in Valle.

Ravenna will besonders ins Auge gefasst sein. Seine Sarkophage bilden eine eigene Klasse griechischen Gepräges, wenn auch nicht ausnahmslos. Schon das ist bezeichnend, dass die Einzelfiguren vor den Gruppen bevorzugt sind, und überhaupt die Vorführung von vielem Personal vermieden ist. Die Figuren selbst sind mit Ver-

ständnis und fein modelliert; aut die Gewandung ist nicht geringere Sorgfalt verwendet als auf die Charakteristik der Persönlichkeit. Antike Marmorstatuen haben an diesen Bildhauern glückliche und nicht eigentlich sklavische Nachahmer gefunden. Ein Sarkophag in S. Maria in Porto (Fig. 76) vereinigt gut diese Vorzüge. Auf einem königlichen Throne sitzt Christus, im Begriff, dem ehrfurchtsvoll herannahenden Petrus — denn so darf man wohl diesen Apostel benennen — eine Rolle zu überreichen.[1]) Drei andere Apostel nehmen mit lebhaften Äusserungen an dem Vorgange teil. Vornehm ist die Haltung der echt antiken Gestalten, die mit einer Sorgfalt entworfen und ausgeführt sind, welche künstlerischen Sinn und künstlerische Gewissenhaftigkeit ausspricht, Dinge, die in dem im allgemeinen handwerks-



Fig. 76. Sarkophag in Ravenna (S. Maria in Porto).

mässigen Betrieb der Sarkophagbildnerei zu den Seltenheiten gehören. Das lässt sich aber überhaupt über die ravennatischen Reliefs sagen.

Weniger bedeutet, dass das ravennatische Ornament ebenfalls seine eigenen Züge hat, deren Inhalt hauptsächlich der Weinstock, das Monogramm, das Kreuz, der Kantharus mit Einfügung von Tauben und Pfauen ist (Fig. 77). Hieraus dürfen wir uns eine Vorstellung von der griechischen Sarkophagskulptur machen, die leider nur durch wenige Denkmäler vertreten ist. Das Berliner Museum besitzt seit einiger Zeit ein aus Konstantinopel stammendes Relief des sechsten oder siebenten Jahrhunderts mit Moses, der in demütig gebeugter Haltung aus der Hand Gottes das Gesetz empfängt. Ein Begleiter nimmt an der Handlung mit lebhafter Gebärde teil.[2]) Künstlerisch

[1]) Über die Bedeutung dieses Aktes s. oben S. 227.

[2]) J. Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von S. Sabina in Rom (Jahrb. d. Königl. preuss. Kunstsamml. 1893, S. 65 ff., Abb. S. 66).

liegt das Fragment ziemlich tief. Man kann indes an ihm lernen, wie die älteren Formen mit geringen Modifikationen lange fortgelebt haben.

Ganz singulär ist ein Bleisarkophag aus Saïda in Phönizien, der von Monogrammen Christi in Verbindung mit ΙΧΘΥC bedeckt ist, während das Ornament nach Form und Inhalt antik ist. Der Tote, offenbar ein philosophisch-asketischer Mann, vielleicht ein christlicher Neuplatoniker, steht an der einen Schmalseite unter einer Arkade mit fast ganz nacktem Oberkörper und auf einen langen Stock gestützt. In der linken Hand trägt er eine Rolle.[1])



Fig. 77. Seitenwand eines Sarkophags in Ravenna.

Die Mehrzahl der auf uns gekommenen Sarkophage gehört der Zeit von der Mitte des vierten bis zum Ende des fünften Jahrhunderts an und ist handwerksmässige Arbeit, welche auf mechanische Nachbildung oder ärmliche Erfindung gewiesen war. Die eigene That war zuweilen nur die Umsetzung der kopierten Einzelscenen in eine andere Reihenfolge. Rühmliche Ausnahmen sind vorhanden in Rom wie in Gallien, ja in Ravenna stossen wir, wie bemerkt, im fünften Jahrhundert auf eine leistungsfähige Bildhauerschule, welche den tiefen Abstand zwischen Abendland und Osten scharf kenntlich macht.

Eine Analyse der Einzelbilder der Sarkophagreliefs belehrt ausreichend darüber, dass in der Anreihung derselben rein äusserliche Motive massgebend waren, entweder das handwerksmässige Bemühen, durch eine andere Aufstellung sich von der Vorlage zu entfernen,

[1]) B. Cr. 1873, Taf. 4. 5. G. 354.

oder der höhere Gesichtspunkt der Symmetrie. Der oben (S. 255) abgebildete römische Sarkophag kann für letzteres als Beleg angezogen werden. Erwägungen, die sich auf einen tieferen religiös-symbolischen oder geschichtlichen Gedankenzusammenhang gestellt hätten, fehlten; jedenfalls sind sie nicht nachzuweisen. Wo eine Häufung von einzelnen Scenen stattgefunden hat, haben, das muss zunächst angenommen werden, ausschliesslich Kompositionsrücksichten gewaltet. Diesen Reliefreihen eine Dogmenerzählung oder auch nur die Entwickelung einer tieferen religiösen Idee zutrauen zu wollen, begegnet bei jedem Versuche der Erprobung im einzelnen unüberwindlichen Schwierigkeiten.[1])

Anders verhält es sich mit den Darstellungen in ihrer Einzelheit. Als solche wollen sie wie ihre Vorläufer in der cömeterialen Malerei interpretiert sein; wo diese Vorläufer fehlen, sind sie mit den Mitteln verständlich zu machen, welche die wissenschaftliche Methode an die Hand giebt. Doch will in jenem Falle beachtet sein, dass die Intensivität des religiös-symbolischen Gedankens, welcher die ältesten Bilder hervorrief und mit seinem Inhalte erfüllte, im vierten Jahrhundert stark abgeschwächt war.

Ein wesentlich anderes Bild gewähren die Reliefs der Grabstelen.

Das Grab pflegte im Abendlande sowohl in den unterirdischen wie in den oberirdischen Cömeterien durch eine Inschrift festgestellt zu werden. Träger derselben war in dem einen Falle die Verschlussplatte des Loculus bezw. Arkosoliums, in dem anderen der Sarkophag. Daneben hat die antike Form der Stele bestanden, im Occident, wie es scheint, vereinzelt, häufiger im Orient. In Ober- und Mittelägypten tritt sie im fünften Jahrhundert in umfassender Anwendung hervor.[2])
Sie ruht auf der Voraussetzung der Bestattung unter freiem Himmel (vgl. oben S. 151) und wurde neben dem Grabe, für welches sie bestimmt war, in die Erde gesenkt.

Die Form ist in Ägypten die antike: ein Oblongum, welches durch Reliefs die Gestalt einer Tempelfassade erhalten hat, deren Giebel entweder in der Fläche liegt oder aus dem Steine oben frei

[1]) Sch., A. St., S. 173 ff.

[2]) Gayet, Les monuments coptes du musée de Boulaq (Mém. publiés par les membres de la Mission archéol. franç. au Caire, t. III, 3. Paris 1889). Dazu G. Ebers, Sinnbildliches. Die koptische Kunst, ein neues Gebiet d. altchristl. Skulptur u. ihre Symbole, Leipzig 1892. Die Hauptfundorte der jetzt im Museum zu Kairo befindlichen Monumente sind: Koptos, der Nomos Diospolis, Syene und der Nomos Apollinopolis in Oberägypten, Memphis im mittleren Ägypten und einige Ortschaften im unteren Ägypten, wo der Ertrag der geringfügigste ist. Es ist zu hoffen, dass das Material sich noch bereichert.

herausgearbeitet ist. Nicht an eine ägyptische Überlieferung ist also angeschlossen, sondern an die hellenische, was immerhin auffallen muss. Ein Kreuz zwischen den Frontsäulen oder im Giebel, das Monogramm Christi mit *A*—*Ω*, Symbole wie Taube, Fisch, Pfau und Inschrift stellen das christliche Eigentum fest. Indes auch ägyptische Kunst und religiöse Vorstellung haben einen Einfluss geltend gemacht. Jener gehören an die flachen, aus Blumen und Bandwerk gebildeten Ornamente, welche einzelne Stelen überziehen, dieser die beliebte Anwendung des Henkelkreuzes, der ägyptischen Nationalform des Kreuzes.[1]) Doch stärker und umfassender sind jedenfalls die Zusammenhänge mit der Antike und mit der christlichen Überlieferung. Charakteristisch äussert sich dies in den Orantenfiguren vor der Tempelfassade.[2]) Aber während die Nachahmung der klassischen Architektur und der antiken dekorativen Motive oft ziemlich gut durchgeführt ist, fehlt das Verständnis für das Figürliche völlig. Die Körper sind plump entworfen und steif in der Haltung. Es ist Steinmetzenarbeit, die wir vor uns haben.



Fig. 78. Stele aus Fajûm.

Archäologisch lehrreich ist eine Stele aus Luxor, welche einen Jäger zu Pferde zeigt, der in der Rechten einen Jagdspiess hält. Im Hintergrunde sieht man einen Hirsch und in der Nähe ein anderes nicht zu bestimmendes Tier (Hund?). Bei aller Ungelenkigkeit und Fehlerhaftigkeit ist die Auffassung frisch.[3]) Vorbildlich ist hier nicht die christliche, sondern die antike Sepulkralplastik gewesen. Dasselbe gilt von einem Denkmale aus Fajûm mit dem rohen Relief einer als ΘΕΚΛΑ bezeichneten Frau, die ein nacktes Kind in den Armen hält (Fig. 78). Dem Leben ist wahrscheinlich auch entnommen ein eigentümliches Relief, wo links auf einem niedrigen Stuhle eine bis auf einen reichen Halsschmuck nackte Frau sitzt, welche einem nackten Knaben auf ihrem Schosse die Brust reicht; rechts steht ein Mann, der in der Rechten einen unbestimmbaren Gegenstand hält; zwischen beiden erhebt sich ein Bäumchen.[4]) Die Beziehung auf Maria und Joseph ist in jedem Falle

---

[1]) Gayet, Taf. 74. 75. 79. 90. 96. 98 u. s. — Taf. 31. 32. 33. 44. 45 u. s. ö.

[2]) Taf. 24. 25. 27. 28. 29. 94. 95.

[3]) Taf. 86. Gayet und Ebers sehen darin den hl. Georg; ich weiss nicht, wie das auch nur wahrscheinlich gemacht werden soll.

[4]) Gayet, Taf. 90; Ebers, S. 36. Beide erkennen in der Darstellung Maria mit

ausgeschlossen. Dem Beschauer kommen sofort Isis und der Horusknabe in Erinnerung; eine über den Figuren schwebende Hieroglyphe, das pt gelesene Ideogramm für den Himmel, stellt weiterhin die enge Verbindung mit ägyptischer Weise fest. Wir dürfen hier ein Familienbild sehen, welches nicht nur in den Abschiedsscenen griechischer Grabreliefs, sondern auch im christlichen Bilderkreise des Abendlandes Parallelen hat.

Ebers überschätzt den Einfluss der altägyptischen Kunst und Religion auf diese Denkmäler; er ist ein ziemlich geringfügiger. Die Löwenscene Gayet Taf. 19; Ebers S. 29 ist fragmentarisch und unsicher; in dem angeblichen hl. Georg sucht man vergebens eine Verwandtschaft mit Horus; der Hase G. Taf. 54; E. S. 44 ist auch im Westen auf christlichen Lampen und Epitaphien zu finden (Sch., A. St., S. 278). Dasselbe gilt von dem Fische und dem Pfau. — Noch sei bemerkt, dass diese Monumente inschriftlich als στῆλαι bezeichnet werden, z. B. CTHΛH TOY MAKAPIOY (folgt der Name) oder einfach CTHΛH MAPIA (die Zusammenstellung bei Gayet S. 26 ff.).

Den Grabreliefs stehen inhaltlich nahe, weil durch denselben Zweck bestimmt, die Graffiti der Inschriftentafeln, die zum Verschluss der Gräber dienten.[1]) Die Art ihrer Entstehung giebt ihnen noch einen individuellen Wert. Denn meistens in kunstloser Zeichnung durch Einritzung in den Stein hergestellt, können sie als Zeugnisse volkstümlicher Anschauung und Sitte in höherem Grade gelten als die in den Werkstätten ausgeführten Reliefs, die mehr oder weniger unter dem Einflusse des Konventionellen entstanden.

Ein Unterschied zeigt sich sofort darin, dass die Beziehungen auf die Person des Toten noch stärker zum Ausdruck gebracht sind als in den Reliefs. Häufig sind Oranten; aber oft auch tritt der Tote in Ausübung seines einstigen Berufs vor das Auge des Beschauers. Wir sehen in das Innere einer Schmiede und einer Bildhauerwerkstätte; ein Tischlermeister steht neben einem von ihm angefertigten, kunstvoll ausgelegten Tische.[2]) Ein auf einem Felsstück sitzender Schäfer und ein Bauer, der Samen wirft, führen uns in das Landleben. Neben einem übervollen Bottich mit Getreide steht mit dem Streichholz der Getreidemesser Maximinus, inschriftlich charakterisiert als „amicus omnium".[3]) Mädchen und Knaben sind mit ihren

dem Jesusknaben. Die angebliche „Geiergestalt der Nechebt", die über dem Ganzen schweben soll — sichtbar sind nur die untersten Partien eines grossen Vogels — ist sicherlich eine Taube, worüber Taf. 16. 58—61. 73 keinen Zweifel lassen.

[1]) Quellen: neben den älteren Werken über die Katakomben und den Inschriftensammlungen de Rossi, R. S. I—III, Tafeln; B. Cr.; Le Blant, Inscript. chrét. de la Gaule, Tafeln; G. VI, Taf. 484 bis 489. Roller, Catac., Taf. 9—11. 20. 33. Sch., A. St., S. 271 ff.

[2]) G. 488, 19; zur Erklärung Sch., A. St., S. 277 f. (n. 54). Das Original im Museo Kircheriano in Rom.

[3]) G. 488, 10 (Lateranmuseum).

Lieblingstieren — Hund, Taube, Kaninchen — oder im Spiel abgebildet.[1])

Eine Verkürzung der vollen Darstellung ist es, wenn auf den Beruf oder den Namen des Toten andeutend hingewiesen wird. So deutet das Pferd (Fig. 79) einen Cirkussieger oder irgend einen Mann an, der geschäftlich oder sonst mit Pferden zu thun hatte,[2]) die Wage den Kaufmann, Anker, Schiff, Fisch den Seemann oder den Fischer. Doch hat das Schiff daneben noch eine tiefere Beziehung auf die Fahrt durch das Meer des Lebens nach dem Hafen der Ruhe, wie schon in der Antike (Fig. 80).[3]) Handwerkszeug oder verkaufsfertige Gegenstände, Spiegel, Fass, Lampe u. s. w., bezeichnen diesen oder jenen Handwerker oder Händler. Der Löwe verbildlicht den Namen Leo; der Drache Dracontius, der Adler Aquilinus oder Aquilina, ein Böcklein Capriola u. s. w.[4]) In diesen und anderen Bildern, die ausnahmslos ihre Vorläufer in der Antike haben, redete der Tote über das Grab hinaus zu der Gegenwart.



Fig. 79. Römisches Epitaph.



Fig. 80. Grabstein aus S. Gordiano.

Biblische Darstellungen gehören zu den Seltenheiten, offenbar weil ihre Ausführung zu grosse Schwierigkeiten mit sich führte. Um so häufiger trifft man das eigentlich christliche Symbol der Taube. Sie geht durch die ganze Christenheit mit derselben Bedeutung als Friedensbotin, nämlich des Friedens im Tode. Sie ist die Umsetzung der epigraphischen Formel ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ, IN PACE in ein Bild und hat ihren Ursprung in der Noahdarstellung (vgl. Gen. 8, 11) und in der in diese eingelegten Symbolik. Daher haftet sie an dem Noahbilde; doch weil Noah den aus den Fluten des Todes erretteten Gläubigen vorstellt, so schwebt sie auch, von dieser Scene ganz gelöst, der einzelnen Orans zu (Fig. 81) und tritt auch

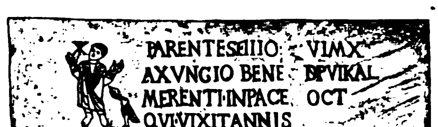


Fig. 81. Römischer Grabstein.

[1]) G. 488, 3; 485, 13. Sch., A. St. n. 40. 41, S. 275; bes. n. 46, S. 276. Hier ist vielleicht auch der Hase unterzubringen, der jedenfalls keine symbolische Bedeutung hat (Sch. a. a. O. S. 278 n. 56).

[2]) G. 487, 21, 23. Roller, Taf. 11, 51, 52. Über die Bedeutung Sch., A. St., S. 278 f. (n. 59). Eine symbolisch-religiöse Beziehung ist ausgeschlossen. Heidnische Epitaphien haben dieselbe Darstellung (Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien IV, n. 174. 178. 431. 466 u. s. w.).

[3]) Sch., K., S. 102. G. 486, 18—21. Die Auslegung als „Schiff der Kirche" ist haltlos.

[4]) Sch., K., S. 137 (Perna ist hier zu streichen).

sonst in voller Selbständigkeit auf, wie auf dem Grabsteine Fig. 82. Überall aber hat sie nur die eine Bedeutung als Trägerin himmlischen Friedens, auch da, wo sie ein reines Dekorationsstück zu sein scheint, wie in den Deckengemälden. Nur ist hier die Kraft des in ihr liegenden sepulkralen Gedankens geschwächt.[1]) In einigen Fällen, nämlich wo sie aus dem Kantharus trinkt oder an Beeren pickt, scheint die Beziehung auf das Abendmahl als das φάρμακον ἀθανασίας (oben S. 173 f.) noch hineingetragen zu sein.



Fig. 82. Taube und Fische (Rom).

Auf diesen Denkmälern hat auch der Fisch (Fig. 82) die häufigste Verwertung gefunden, aber in einer grossen Anzahl von Fällen nicht als religiöses Symbol, sondern als Anspielung auf den Namen oder den Beruf wie in der Antike. Die Scheidung ist nicht immer mit Sicherheit zu vollziehen.[2]) Der Pfau und das Schaf (Fig. 83) sind gleichfalls schon in der älteren Malerei nachgewiesen. Dagegen sind erst die Graffiti die umfangreichsten und wertvollsten Quellen für das konstantinische Monogramm Christi.[3])



Fig. 83. Aus S. Callisto.

Dieses Monogramm ist eine unmittelbare Frucht des religions- und weltgeschichtlichen Umschwungs, der sich an die Person Konstantins des Grossen knüpft. Wie auch über die Berichte des Lactantius und Eusebius geurteilt werden mag, fest steht, dass der Kaiser bei Beginn seines Feldzuges gegen Maxentius im Jahre 312 seiner Armee ein neues Heereszeichen gab, und dieses Heereszeichen war das Monogramm Christi. Die Beschreibung des

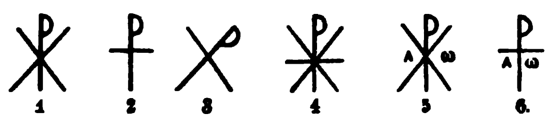


Fig. 84. Monogrammformen.

[1]) Z. B. oben S. 170 Fig. 54.

[2]) H. Achelis, Das Symbol des Fisches, Marburg 1888.

[3]) Smith u. Cheetham, Dict. of Christ. ant. II, 1310 ff. Art. Monogramm. — R. E. II, 412 ff. Madden, Christian emblems on the coins of Constantine I. the Great, his family and his successors (Numismatic chronicle 1877/78 — das Beste über diesen Gegenstand). Th. Brieger, Konstantin der Grosse als Religionspolitiker, Gotha 1880, Anhang S. 38—45. Meine Quellenuntersuchungen zur Vita Const. (Zeitschrift f. Kirchengesch. XIV, 521 ff.). O. Zöckler, Das Kreuz Christi, Gütersloh 1875. Noch fehlt eine vollständige und gründliche Untersuchung des ganzen Gebietes.

Eusebius weist auf die Form 1 (Fig. 84), diejenige des älteren Lactantius[1]) auf 2, und dieser dürfte recht haben. Schon früh aber verdrängte eine gefälligere Form die ursprüngliche oder schob sie wenigstens in den Hintergrund, so dass der Irrtum des Eusebius begreiflich ist. Noch andere Formen kamen auf (3—6 Fig. 84); beliebt wurde vor allem die Verbindung mit *A—Ω*.

Die Frage nach der Geschichte und Bedeutung dieses Monogramms vor seinem Auftreten im christlichen Bilderkreise ist eine oft gestellte, aber müssige.[2]) Allerdings bestanden ähnliche oder gleiche Zeichen vordem, aber eine objektive Betrachtung führt sicher zu dem Schlusse, dass das konstantinische Christuszeichen keinerlei religiöse Beziehungen nach rückwärts hat. Es ist nicht mehr und nicht weniger als der in ein einfaches, sich natürlich bietendes Monogramm gefasste Name ΧΡΙϹΤΟϹ, welches in der ältesten Form die Buchstaben Χ, Ρ, Ι, Τ (letzteres wahrscheinlich als Kreuzeszeichen),[3]) in der späteren Χ, Ρ, Ι in sich zusammenfasste.

In demselben Jahrhundert tritt auch das Kreuz auf Grabsteinen und sonst auf.[4]) Es muss dies auffallen, da schon längst das Kreuz in der religiösen Typologie einen grossen Raum einnahm, und das Kreuzeszeichen in der Taufhandlung und noch viel mehr in der praktischen Frömmigkeit eine Stelle hatte.[5]) Die Scheu, das heilige Zeichen sichtbar vor die Augen zu stellen, mag bestimmend gewesen sein, wie auch das Glaubensbekenntnis nicht schriftlich, sondern mündlich den Katechumenen tradiert wurde. Nachdem das Monogramm Christi den Weg gebahnt, folgte das Kreuz nach, doch erst im ausgehenden Altertum gewinnt es auf den Grabsteinen grössere Verbreitung.[5]) Es hat zwei Formen, die in den Kreis und die in die Ellipse konstruierte Form; in dem einen Falle sind die sich

---

[1]) Euseb., V. C. I, 31: *τῆς σωτηρίου ἐπηγορίας τὸ σύμβολον, δύο στοιχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα, διὰ τῶν πρώτων ὑπεσήμαινον χαρακτήρων, χιαζομένου τοῦ P κατὰ τὸ μεσαίτατον.* — Lactantius, De mort. pers. 44: Transversa X littera summo capite circumflexo Christum in scutis notat.

[2]) Vgl. darüber die ausführlichen Erörterungen von Zöckler a. a. O. S. 7 ff. Besonders phantasievoll E. v. Bunsen, Das Symbol des Kreuzes bei allen Nationen und die Entstehung des Kreuzsymbols der christl. Kirche, Berlin 1876. Dagegen R. E. II, 224 f.

[3]) Es ist bekannt, dass in dem griechischen Buchstaben T schon früh ein Abbild des Kreuzes gesehen worden ist (Ep. Barnab. c. 9, 8: *ὅτι δὲ ὁ σταυρὸς ἐν τῷ τ´ ἤμελλεν ἔχειν τὴν χάριν* u. s. w.).

[4]) R. E. II, 224—238 (Kraus). De Rossi (De titulis christianis Carthaginiensibus [Pitra, Spicil. Solesm. IV, 1868]) hat zu der systematischen Forschung, die noch des Abschlusses harrt, den Grund gelegt.

[5]) Die sog. cruces dissimulatae, die verhüllten Kreuze, beruhen auf einer Vermutung, die sich nicht begründen lässt. Die angeführten Fälle (R. E. a. a. O.) lassen auch andere Deutungen zu. Andererseits lässt sich nicht die Wahrscheinlichkeit in Abrede stellen, dass vereinzelt schon in vorkonstantinischer Zeit das Kreuzeszeichen auf Denkmälern vorgekommen ist.

kreuzenden Balken von gleicher Länge, in dem anderen bleibt der Querbalken an Länge zurück.

Zuweilen ist das Kreuz in eine Kombination mit dem Monogramm Christi getreten. Ornamental unansehnlich, gewann es, wofür die syrischen Bauten Beispiele an die Hand geben, durch Umrahmung mit Zweigen oder Guirlanden und andere dekorative Hilfen eine ansprechende Wirkung.

Eingang gefunden hat in den christlichen Bilderkreis und zwar in erster Linie auf den Epitaphien das sog. Svastika, Hakenkreuz, ein Kreuz mit scharf nach derselben Richtung gebrochenen Enden. Es ist schon Jahrhunderte vor Christus vom fernsten Osten bis zum fernsten Westen nachweisbar. Slavische, germanische, römische, griechische, phönizische, indische Denkmäler tragen es; in grosser Anzahl fand es Schliemann in Troja. Die Heimat scheint mir Phönizien, und das Zeichen selbst Symbol der Mondgöttin Astarte zu sein. Die ursprüngliche Bedeutung ist indes jedenfalls später verschwunden, und das Hakenkreuz galt als abwehrendes, prophylaktisches Zeichen, darum begegnet es so häufig auf Grabsteinen. Die christlichen Denkmäler zeigen es schon in vorkonstantinischer Zeit. Beispiele: Roller, Taf. 88, 13 (neben Christusmonogramm); 10, 31 (neben Kreuz) u. sonst häufig. Vgl. meinen Aufsatz im Christl. Kunstbl. 1883, S. 56 ff.

Die Deutung einzelner Graffiti ist mit Schwierigkeiten verknüpft. Der Fuss (Roller, Taf. 9, 34, 35. G. 487, 20), auf antiken Epitaphien nicht selten, hat in der paganen Anschauung die Bedeutung eines Votivs, eines Dankes für eine glücklich zurückgelegte Reise oder eine für Heilung. Der Übertragung dieses Sinnes auf die christlichen Darstellungen steht kein Hindernis entgegen (Sch., K., S. 123), aber man muss doch auch die Möglichkeit zugeben, dass in tieferer Meinung auf die zurückgelegte Lebensreise angespielt sei. Die Beischriften auf antiken Denkmälern: pro itu ac reditu felici — salvos ire, salvos redire u. ä. liessen sich so umprägen. Die Hand mit dem Spruchbande und der Inschrift ZHCEC (abgeb. nach Fabretti, Inscript., S. 594 n. 122 u. a. R. E. I, 645) hat keine andere Bedeutung, als Trägerin dieser geschriebenen Worte zu sein. Das Haus bezieht sich entweder auf das Gewerbe des Toten oder, was weniger wahrscheinlich, auf die Prädizierung des Grabes als domus aeterna. Sicherlich weist auf den irdischen Beruf die Lampe (anders Kraus, R. S., S. 264: „Symbol des ewigen Lichts, das herabgekommen ist, in der Finsternis zu leuchten").

Der einzig methodische Weg für die Interpretation der Epitaphgraffiti ist, von den antiken Parallelen auszugehen und nur, wo eine unbedingte Nötigung vorliegt, von dem Zusammenhang mit jenen abzusehen.

§ 21.
Diptychen.

Gori, Thesaurus veterum diptychorum, 3 Bde., Florenz 1759. J. O. Westwood, A description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum, with an account of the Continental collections, London 1876. Grundlegend: Wilh. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der Staatsbibliothek in München (Abh. d. philos.-philol. Abt. d. K. bayer. Ak. d. Wissensch. 1879, XV, 1). Héron de Ville-

fosse, Notes sur les diptyques consulaires de Limoge (Gazette archéol. 1884, S. 183 ff.) und Feuillet d'un diptyque consul. du Musée du Louvre (ebend. S. 117 ff.). Ch. de Linas, Le livre d'ivoire de la bibliothèque de Rouen (ebend. 1886, S. 25 ff.). — Salig, De diptychis veterum tam profanis quam sacris. 1731. Smith & Cheetham Dict. of Christian antiqu. Art. Diptychs I, 560 ff. R. E. I, 364 ff.

Unter Diptychen[1]) verstand der antike und der altkirchliche Sprachgebrauch ganz allgemein Schreibblätter oder Schreibtafeln, so dass damit z. B. ebenso ein Brief wie eine behördliche Liste bezeichnet werden konnte. In den kirchlichen Archiven waren natürlich Verzeichnisse der Bischöfe und der übrigen Geistlichen, der Getauften, der Gestorbenen vorhanden, welche über den Bestand der Gemeinde in Vergangenheit und Gegenwart Auskunft gaben. Schon früh lässt sich auch die Sitte erkennen, bei der Abendmahlsfeier derjenigen namentlich zu gedenken, welchen die eucharistischen Gaben zu danken waren. Damit verbanden sich die Namen der kirchlichen und staatlichen Häupter, hervorragender Wohlthäter der Kirche, auswärtiger Bischöfe, zu denen eine engere Beziehung bestand. Neben der Möglichkeit des Wachstums gab es die Möglichkeit der Minderung, im Falle nämlich, dass Schisma, Häresie oder eine sittliche Verfehlung das Gemeinschaftsband lösten. So erhielt die Rasur aus dem Diptychon geradezu die Bedeutung der Ausschliessung aus der kirchlichen Gemeinschaft oder der Kündigung dieser letzteren. Die Kirchengeschichte, besonders des fünften und sechsten Jahrhunderts, bietet zahlreiche Belege dafür.[2])

Für die christliche Kunstgeschichte kommt der Umschlag, der Deckel des Diptychons, nicht die innere Einlage in Betracht. Denn als Umschlag wurden bereits im Altertume Elfenbeintäfelchen mit Reliefschmuck benutzt. Es haben sich, die Fragmente eingerechnet, rund 90 Stück erhalten und zwar fast ausnahmslos aus nachkonstantinischer Zeit. Die Verbindung der Täfelchen pflegte durch Scharniere oder durch Ringe hergestellt zu werden.

Die Exemplare scheiden sich in eine kirchliche und eine weltliche Gruppe. Die zweite umfasst Beamtendiptychen und Privatdiptychen. Unter jenen kommt den Konsulardiptychen eine besondere

---

[1]) *Δίπτυχα, ἱεραὶ δέλτοι, κατάλογος*, diptycha, matriculae, tabulae. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *δίπτυχον* — von *δίς* und *πτύσσειν* = falten — hat sich schon früh verallgemeinert.

[2]) Die übliche Teilung der kirchlichen Diptychen in Diptycha episcoporum, dipt. vivorum, dipt. mortuorum ist nicht ausreichend. Mehr dürfte sich empfehlen die Klassifizierung: 1) Liturgische Diptychen, d. h. solche, welche im Kultus gebraucht wurden. 2) Archivalische Diptychen, welche einen Bestandteil des kirchlichen Archivs bildeten, wozu z. B. die Registerdiptychen zu zählen sind.

Bedeutung zu; dieselben pflegten bei dem Amtsantritt oder bei dem feierlichen Neujahrsempfange der Konsuln als Geschenke gegeben zu werden.

Der Herkunft entsprechend war der Inhalt der bildlichen Darstellungen ein verschiedenartiger. Die Konsulardiptychen führen z. B. den zum Empfange bereit sitzenden Konsul vor oder zeigen ihn, wie er, die Mappa erhebend, das Zeichen zum Beginn des Spieles giebt, das sich unten schon lebhaft entfaltet. Ein schönes Beispiel eines dem Ruhme der Familie gewidmeten Privatdiptychons ist ein Exemplar in Monza, welches auf der einen Seite den Mann in gestickter Tunika mit Bewaffnung, auf der anderen die Gattin und neben ihr den Sohn abbildet.[1]) Noch deutlicher stellen allegorische und mythologische Reliefs die private Herkunft fest.[2])

Das Vorhandensein und der Einfluss des Christentums verraten sich zunächst in unbedeutenden Einzelheiten. So schwebt auf dem Diptychon des Flavius Taurus Clementinus vom Jahre 513 zwischen den Medaillons des Kaisers und der Kaiserin ein Kreuz.[3]) Anderswo läuft das Scepter des Konsuls in ein Kreuz aus. In einer sehr lebendig entworfenen Darstellung eines Diptychons der Sammlung Barberini erblicken wir sogar das Brustbild Christi mit demselben Kreuzesscepter.[4]) Geschichtlich wertvoll ist ein in der Kathedrale zu Aosta aufbewahrtes Exemplar, welches im Jahre 406 der Konsul Anicius Probus für den Kaiser Honorius anfertigen liess. Auf der einen Seite ist Honorius mit dem von dem Christusmonogramm überragten Labarum abgebildet, dessen Tuch die Inschrift hat: In nomine Christi vincas semper. Andererseits ist auf dem Lederwams das Medusenhaupt sichtbar, und die Linke hält eine Kugel, auf der eine Viktoria steht.[5])

Die weltlichen Diptychen sind z. T. dadurch vor dem Untergange bewahrt worden, dass die Kirche dieselben an sich nahm und verwertete. Der profane Inhalt des Reliefs bereitete kein Hindernis, und wo er hinderlich erschien, wurde er überarbeitet.[6]) Eine bemerkenswerte Umarbeitung im christlichen Sinne hat stattgefunden an einem Konsulardiptychon in Monza, welches ohne Grund als ein Geschenk des römischen Bischofs Gregor des Grossen angesehen zu werden pflegt. Auf der einen Tafel ist die Figur des Konsuls

[1]) Gori II, 242.
[2]) Gori II, 126, 136, 248.
[3]) Gori I, 260, vgl. S. 228; II, 135, 266.
[4]) Gori II, 168; G. 449, 1.
[5]) G. 449. Revue archéol. 1862, V, S. 160 ff. Taf. 3.
[6]) H. Graeven, Entstellte Consulardiptychen (Mitt. d. Kais. deutsch. archäol. Inst. 1892, S. 204 ff.).

in einen priesterlichen Mann mit Tonsur verwandelt worden; das Scepter hat als Krönung ein Kreuz erhalten; auch die Gewandung ist leicht modifiziert, dagegen hat merkwürdig genug die Mappa sich behauptet. Neu ist auch am Säulengebälk die Inschrift Sanctus Gregorius und die längere unter dem Arkadenbogen: Gregorius praesul meritis et nomine dignus, unde genus ducit, summum conscendit honorem. Im Felde über der Arkade stehen zwei Adler, zwischen ihnen ein Kreuz. Die andere Tafel hat nur die Inschrift David Rex als Neuerung aufzuweisen; der Konsul dagegen hat sich in voller Integrität erhalten.[1])

Indes noch ehe diese Aneignung sich einleitete, hatte die kirchliche Kunst ihren Inhalt auf die von ihr offiziell oder in christlichen Kreisen gebrauchten Diptychen zu übertragen begonnen. In welchem Umfange dies geschehen ist, wissen wir nicht; die Zahl der auf uns gekommenen Tafeln ist gering. Die Scheidung in private und kirchliche Diptychen lässt sich darin nur in einigen Fällen mit Bestimmtheit durchführen.

Der Bilderkreis der christlichen Diptychen deckt sich im grossen mit dem cömeterialen Cyklus, weist aber daneben beachtenswerte Erweiterungen auf. Die Gebundenheit ist abgestreift, und nach dieser Seite hin stehen diese Reliefs den Miniaturen näher als den Katakombenmalereien. Durch Freiheit und Frische der Auffassung wirkt überraschend ein Relief, dessen Inhalt Adam unter den Tieren des Paradieses bildet. In voller Nacktheit ruht der erste Mensch unter Bäumen; der Körper ist, wenn auch nicht fehlerlos, so doch gut modelliert. Die nachlässige Haltung und der Ausdruck des Antlitzes verkünden den Herrn der Schöpfung. Nach unten hin ist die Fläche mit Tieren in malerischer Anordnung gefüllt: Löwe, Löwin, Bär, Elefant, Eber, Pferd, Bock, Hirsch, Schaf, Rind, Eidechse, Schlange, Frosch und auf den Zweigen der Bäume Vögel. Der altchristlichen Kunst ist die Darstellung des Tierlebens nie so gelungen wie hier. Welch feine Beobachtung der Eigenart einzelner Tiere, und wie geschickt ist der Raum ausgenutzt! Die Vertreter der einzelnen Gattungen sind nicht als Exemplare mechanisch nebeneinander geordnet,

---

[1]) Gori II, 204 ff. Dazu Taf. zu S. 218. Danach R. E. I, 371. Neuerdings ist die auch von mir vertretene Hypothese bestritten und die Integrität des Ganzen behauptet worden (z. B. von Meyer a. a. O. S. 31 f.). Man will in dem Diptychon eine Verherrlichung des weltlichen und des kirchlichen Glanzes der Familie Gregors finden. Die Gründe bei Gori a. a. O. bestehen meines Erachtens indessen fast noch in voller Kraft, besonders die inschriftlichen Einwände. Mit Recht hat sich daher auch Graeven a. a. O. S. 218 ff. gegen Meyer erklärt und seinen Widerspruch ausreichend begründet.

sondern die bunte Tierwelt steht als Leben vor unserem Auge. Vier Ströme — die vier Paradiesesströme — fliessen am unteren Rande hin.[1]) Offenbar hat der Künstler Genesis 2, 19 f. illustrieren wollen, die Benennung der Tiere durch den Menschen.

Anders verhält es sich mit zwei Diptychen des Domes zu Mailand mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, beginnend mit der Fusswaschung, abschliessend mit der Thomasscene (Joh. 20, 24 ff.).[2]) In der Pilatusscene und in der Erscheinung vor den Elfen verrät sich in der geschickten Komposition noch der antike Geschmack und in der Ausbildung der Einzelfiguren überhaupt ein psychologisches Verständnis; indes die plumpen Figuren mit den unförmlichen Gliedmassen bekunden andererseits die weite Entfernung von der Antike und weisen in das ausgehende fünfte oder in das sechste Jahrhundert der abendländischen Kunst.

Dagegen führt uns weiter zurück eine andere Mailänder Tafel[3]) griechischer Herkunft mit Scenen am Grabe Christi, denn eng und stark sind hier noch die Beziehungen zur Antike. Es fehlt nicht eine gewisse Manieriertheit, aber die Komposition wie den Inhalt durchwaltet antik-christlicher Geist.

Zwei Scenen nehmen die Fläche ein. Oben erblickt man das Grabeshaus Christi, eine von Fenstern durchbrochene Rotunde. Ein mächtiger Rebstock wächst daneben vom Boden auf. Davor sind zwei Wächter vom Schlafe überwältigt niedergesunken; der eine hat noch einigermassen seinen Körper in der Gewalt, der andere folgt willenlos dem Zuge nach unten. Der Zustand des ganz und des halb vom Schlafe Übermanntseins ist vorzüglich zum Ausdruck gebracht. Es ist bezeichnend, dass die Gewandung nicht die römische, sondern die als jüdische geltende ist, welche die Sarkophage uns häufig zeigen.

Die untere Scene führt den Augenblick vor, wo die beiden Frauen zum Grabe kommen. Die mit Reliefschmuck gezierte Thür ist geöffnet. Auf dem Steine, der sie verschloss, sitzt ein Jüngling

[1]) G. 451, 3 („A Lione presso il signor Carrand"). Ein Abguss in der hiesigen Kirchlich-archäologischen Sammlung der Universität.

[2]) G. 450. Abguss in der hiesigen Kirchlich-archäol. Sammlung. Die Scenen sind auf der einen Tafel: Fusswaschung, Händewaschung des Pilatus und Abführung Jesu, Reue und Tod des Judas, die Wächter am Grabe — auf der anderen: die Frauen am Grabe, Jesu Erscheinung vor den Frauen, Erscheinung vor den Elfen, Thomasscene.

[3]) G. 449, 2. Der obere Rand zeigt links den Stier, das Symbol des Lukas, rechts den Menschen, das Symbol des Matthäus. Daraus darf man auf eine zweite, verlorene Tafel schliessen, welche durch die beiden anderen Evangelisten markiert war. Die Symbole weisen auf die Evangelien als Inhalt der Einlage; wir dürfen also ein kirchliches Diptychon annehmen.

von edeler Auffassung; sein kurzlockiges Haupt ist von einem Nimbus umrahmt. Redend erhebt er die Hand nach einer Matrone, die, tiefe Trauer auf dem Antlitz, ihm beide Arme entgegenstreckt. Eine zweite — die andere Maria — hat sich mit derselben Gebärde des Flehens auf die Kniee niedergeworfen. Die Ruhe des himmlischen Boten und die angstvolle Bestürzung der Frauen bilden einen wirkungsvollen Kontrast, der aber seine Lösung schon in sich trägt.



Fig. 85. Diptychon in München.

Derselben Gruppe gehört eine Münchener Tafel (Fig. 85) an, die man unbedenklich noch in die Wende des vierten und fünften Jahrhunderts setzen darf. Unten schreiten die Frauen mit dem Ausdruck tiefer Trauer zu dem architektonisch reich gestalteten Grabe heran, wo der Engel ihnen die Kunde der Auferstehung giebt. Noch sind die Wächter da, der eine noch vom Schlafe übermannt. In der Höhe vollzieht sich die Himmelfahrt: die Hand Gottes hebt den Auferstandenen zu sich empor, während zwei Jünger in Staunen und Schmerz die Zeugen sind. Das psychologische Moment ist fein durchgeführt. Man möchte denselben Künstler vermuten; jedenfalls sind es verwandte Richtungen. Auf griechischem Boden hat die Klassizität noch kräftiger nachgewirkt. Das leider dürftige Material stellt dies fest.[1])

Eine früher in Luxemburg, jetzt in England befindliche Doppeltafel mit den vier Evangelisten in grosser Figur und zwei Wundern Jesu[2]), sowie ein Lyoner Diptychon mit Paulusscenen[3]) stellen fest,

[1]) Ich verweise namentlich auf die beiden schönen Tafeln G. 457, 1, 3. Der Zusammenhang mit den Konsulardiptychen erhellt besonders aus n. 1.

[2]) G. 452, 1, 2.

[3]) G. 452, 3. Drei Scenen, wovon die beiden unteren auf Malta spielen (Act. 28, 1—9), die obere dagegen — Paulus auf einem Stuhle sitzend und lehrend — nicht mit Gewissheit zu bestimmen ist. Diese Tafel gilt als mit der oben erwähnten mit der Darstellung Adams im Paradiese zusammengehörend. Das ist jedenfalls ausgeschlossen durch die grosse Stildifferenz.

wie verschiedene Strömungen diese Kunstgattung beherrschten. Plumpe Handwerksarbeit und wirkliche, an der Antike genährte Kunst gehen nebeneinander, genau wie in den weltlichen Diptychen.

Den Abschluss der eigentlichen Diptychonplastik bilden Einzelfiguren Christi, der Maria, der Apostel, der Evangelisten, der Heiligen. Hier also erst kommt das antike Diptychonrelief ganz zur Wirkung, insofern dasselbe hauptsächlich Einzelfiguren bietet. Der unmittelbare Zusammenhang verrät sich deutlich. So stehen auf zwei griechischen Tafeln[1]) die heiligen Acacius und Theodorus unter der Arkade und auf dem Schemel, welche den Konsulardiptychen charakteristisch sind. Auch die Muschel unter dem Arkadenbogen ist vorhanden. An Stelle der Kaiserbilder sind Christus, Maria und Engel getreten. Ja auch die Gewandung der beiden Heiligen weist auf eine antike Vorlage zurück. Genau so verhalten sich zu den Konsulardiptychen zwei Tafeln im Berliner Museum von ziemlich roher Ausführung.[2]) Die Hintergrundfiguren sind in beiden Reliefs Nachkömmlinge der Umgebung des Konsuls auf den Konsulardiptychen.

Die traditionelle Form der Diptychen schloss die Verwendung derselben da aus, wo der einzulegende Text die Reduzierung auf ein schmales Oblongum erschwerte oder unmöglich machte. Das galt z. B. von den Lektionarien. Hier behalf man sich in der Regel mit Einbänden, welche durch edeles Metall oder kostbare Steine einen reichen Schmuck erhielten. Die Bildwerke geben zahlreiche Proben davon.[3]) Dennoch ist das Elfenbeinrelief, welches durch die Diptychen Verbreitung gefunden hatte und noch fand, nicht gänzlich ausgefallen, sondern hat, wenn auch nicht in weiterem Umfange, in anderem Format und in einer dadurch bedingten anderen Disposition der Bildwerke sich Eingang verschafft. Die Herkunft ist noch deutlich zu erkennen. Eine griechische Tafel der Vaticana[4]) folgt in der Anordnung der Scenen genau den Konsulardiptychen: oben zwei Engel, die ein Medaillon mit Kreuz tragen, darunter die Hauptfiguren, Christus und zwei Engel, unten in kleiner Ausführung zwei Vorgänge der Geburtsgeschichte. Diese Dreiteilung charakterisiert auch die Konsulardiptychen.[5])

Eine ravennatische Tafel indes lässt nur noch in allgemeinen Zügen diesen Zusammenhang erkennen;[6]) ganz ist er verschwunden

[1]) G. 453, 2, 3. Vgl. Gori II, 86; 104; I, 260; 280.

[2]) G. 451, 1, 2. Vgl. dazu z. B. Gori II, 104; I, 128.

[3]) G. 416; 451; 452.

[4]) G. 457, 2.

[5]) Vgl. z. B. Gori I, 280: oben ein Medaillon von zwei Genien gehalten, in der Mitte der Konsul, unten Scenen des Cirkus. II, 12 ähnlich, ebenso II, 104 u. s. ö.

[6]) G. 456. Oben zwei Engel, welche einen Kranz mit Kreuz tragen, tiefer

in einem Monumente in Mailand, dem hervorragendsten Repräsentanten dieser Gattung.[1]) Hier umrahmen Schilderungen aus dem Leben Jesu auf beiden Tafeln ein oblonges Mittelfeld, in welchem das von einem Kranze umgebene apokalyptische Lamm, bezw. ein mächtiges Kreuz steht. Ähnlich die in Ravenna gearbeiteten Elfenbeindeckel des Etschmiadzin-Evangeliars, wo auf der einen Tafel Christus, auf der anderen Maria mit dem Jesusknaben das mittlere Feld einnehmen, um welches sich biblische Scenen schliessen.[2]) Damit ist die ältere Disposition völlig aufgelöst, und die neue Anordnung beherrscht seitdem die künstlerische Gewohnheit.

Der kunstgeschichtliche und archäologische Entwickelungsgang der Diptychonplastik bewegt sich also in denselben Bahnen wie die Malerei: Anschluss zunächst an das Vorhandene, dann allmähliche Verselbständigung, endlich volle Unabhängigkeit. Das gilt von der bildnerischen Disposition wie von dem künstlerischen Werte. Das Beste, was die altchristliche Plastik geleistet hat, liegt in dieser Kunstgattung, und sie hat es vermocht, weil sie an guten Vorlagen sich bildete. Diese Vorlagen waren doppelte: die Beamtendiptychen, namentlich die Konsulardiptychen, und die Privatdiptychen. Indes nicht von jenen, sondern von diesen ist die kräftigste künstlerische Wirkung ausgegangen.

Noch besteht nicht die Möglichkeit, die vorhandenen Exemplare nach Schulen und in festerer Datierung zu ordnen. In Mailand hat im vierten und zum Teil noch im fünften Jahrhundert eine Bildhauerschule geblüht, deren Erbe dann Ravenna übernahm. Überraschen muss, dass die erhaltenen oströmischen Diptychen des sechsten Jahrhunderts auf ziemlich niedriger Stufe stehen.[3])

§ 22.

Verschiedenes.

1. Capsae, pyxides und Verwandtes.

Aus dem christlichen Altertume ist eine verhältnismässig grosse Anzahl von Behältern mit Reliefschmuck, verschieden nach Material

---

unter einer missgestalteten Muschel der lehrende Christus. Damit hört die alte Tradition auf. Das Werk ist eine ziemlich rohe Arbeit des 6. Jahrh.; nur in den unten sich hinziehenden Jonasscenen tritt noch Gestaltungsgabe hervor.

[1]) G. 454; 455. Abguss in d. hies. Kirchl.-arch. Sammlung.

[2]) Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar Taf. 1. Die Datierung in das sechste Jahrhundert scheint mir zu hoch gegriffen.

[3]) Näheres hierüber bei Strzygowski a. a. O. S. 48 ff. und überhaupt der Abschnitt S. 25 ff.

und Gestalt, auf uns gekommen, welche eine entsprechende antike Gruppe fortsetzen, und deren Wert zunächst darin besteht, dass sie, wie die Diptychen, die kunstgewerbliche Bildnerei der nachkonstantinischen Zeit erläutern; aber auch in archäologischer Hinsicht sind sie lehrreich.

Als eine eigene Gattung darf man die rund oder elliptisch geformten Behälter geringen Umfanges ansehen, deren Aussenwand von stark hervortretenden Reliefs bedeckt ist. Ein Einschnitt für das Schloss bezeugt das einstige Vorhandensein eines Deckels, der meistens verschwunden ist.[1]) Die biblischen Darstellungen dieser sog. Pyxiden, deren Material vorwiegend Elfenbein gewesen zu sein scheint, veranlassten die Annahme, dass sie zur Aufbewahrung von Reliquien oder des geweihten Abendmahlsbrotes gedient hätten. Wo ein solcher Gebrauch stattgefunden hat, war er eine Ausnahme.[2]) Nichts berechtigt dazu, diese Behälter im allgemeinen anders zu beurteilen als die gleichgestalteten antiken, über welche wir durch Originale oder durch Abbildungen unterrichtet sind, d. h. als Utensilien des Hauses zur Aufbewahrung von Schmucksachen und sonstigen Gegenständen. Denn die schon ältere Sitte, an den Geräten des täglichen Gebrauches das antike Bildwerk durch ein christliches zu ersetzen, hat gerade im fünften Jahrhundert eine grössere Ausdehnung gewonnen.

Die ganze Höhe der Rundung ist in der Regel für die Darstellung ausgenutzt. Der neutestamentliche Stoff des Lebens Jesu überwiegt; eine Vorliebe für die Kindheitsgeschichte ist unverkennbar. Aus dem Alten Testamente finden sich u. a.: Jonasscenen, drei Männer im feurigen Ofen, Leben Josephs. Die Sarkophagvorlage ist unverkennbar. Überall machen sich die Sarkophagreliefs als die Voraussetzung bemerklich. Aber darin zeigt sich ein grosser Fortschritt, dass die Verzichtleistung auf eine Vielheit von Scenen, wodurch das enge Aneinanderrücken derselben hervorgerufen wurde, die Möglichkeit gab, die Schilderung freier und natürlicher zu gestalten. Die eingeengten Figuren der Sarkophagreliefs sind lebendig geworden,

[1]) G. 437—440. Fleury V, Taf. 363—373. Hahn, Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, Hannover 1862. Dazu zahlreiche Einzelpublikationen und manche Inedita.

[2]) Cypr., De laps. c. 26 schreibt: Et cum quaedam (scl. lapsa) arcam suam, in qua Domini sanctum fuit, manibus immundis temptasset aperire, igne inde surgente deterrita est, ne auderet attingere. Daraus ersehen wir, dass das von den Christen nach Hause mitgenommene geweihte Brot in einer arca geborgen wurde, was ja selbstverständlich ist. Aber dass diese Kästchen einen besonderen Schmuck gehabt hätten und identisch seien mit unseren Pyxiden, ist nicht nur nicht zu beweisen, sondern auch höchst unwahrscheinlich. Hat überhaupt im 5. und 6. Jahrh. diese Sitte noch angedauert? Jedenfalls nur noch in geringem Umfange, da die Meinung der Kirche dagegen stand.

mit lebhafter Bewegung treten sie hervor, von drückenden Fesseln befreit. Freilich diese Freiheit hat gelegentlich Veranlassung gegeben, dass das Relief seiner Eigenart verlustig ging und den Charakter der Malerei annahm. In jedem Falle aber überholen diese Schilderungen ihre Vorlage an Unmittelbarkeit der Auffassung und Freiheit der Komposition. In einzelnen kommt ein erstaunliches Leben zum Ausdruck, z. B. in einem Florentiner Exemplar.[1]) Am höchsten steht



Fig. 86. Pyxis im Berliner Museum.

in dieser Gruppe eine cylindrische Pyxis des Berliner Museums (Fig. 86),[2]) welche als Hauptbild den thronenden Christus von den zwölf Aposteln umgeben und als Nebenbild das Opfer Isaaks hat. Christus, eine jugendliche Gestalt mit kurzem Haar, ist im Reden begriffen, und die Wirkung seiner Worte erfasst seine Jünger, die

[1]) G. 437, 5.

[2]) Bode u. Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche, Berlin 1888, n. 427, S. 117f. G. 440, 1. Fleury, Taf. 363. O. Crämer, Die Elfenbeinpyxis des Berliner Museums (Christl. Kunstbl. 1895, S. 13 ff.; 24 ff.). Das Gefäss stammt aus einem Dorfe an der Mosel (Kugler, Kleine Schriften II, 328); es misst 12 Centimeter Höhe und 15 Centimeter Durchmesser.

einen zu tiefem Nachdenken, die anderen zu begeisterter Zustimmung anregend. Alter und Jugend hat in geschickter Abstufung der Künstler unter sie verteilt. Die hohe Gestalt in majestätischer Haltung, welche die Scene nach dem Opfer Isaaks hin abschliesst, trägt echt antikes Gepräge. Dasselbe gilt von Abraham, dessen Haupt an Äskulap oder Zeus erinnert; seine mächtige Gestalt lässt den an sich winzigen Knaben um so kleiner erscheinen. Diese Reliefs gehören zu den besten Leistungen der christlich-griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts. Die Disposition, die Gestaltung und Charakterisierung atmen antiken Geist und antike Schulung.

Archäologisch betrachtet gewähren diese Pyxiden, deren Entstehung in das vierte bis siebente Jahrhundert fällt, mancherlei Anlass zu lehrreichen Beobachtungen. Die symbolische Gebundenheit der älteren Kunst ist aufgelöst; die Darstellungen wollen als historische angesehen werden. Den apokryphen Evangelien ist Einfluss gestattet; Ochs und Esel neben dem neugeborenen Christuskinde und die Verkündigung an die spinnende Maria haben dort vielleicht ihren Ursprung.[1]) Die superstitiöse Verehrung des Kreuzes und Wertschätzung des Kreuzeszeichens haben zu der reichen Verwendung des Kreuzes in diesen Bildwerken geführt. Der wunderthätige Christus nicht nur trägt es in der Hand, sondern auch Engel, ja sogar der Jesusknabe auf dem Schosse seiner Mutter.

In vielen Fällen hat eine ziemlich handwerksmässige Kopierung stattgefunden, wobei die Sarkophagbildnerei die Vorbilder bot.[2]) Dieses Verfahren hat sich bis über das christliche Altertum hinaus fortgesetzt und schliesslich zu voller Verrohung geführt.

Als ein Hausgerät will auch ein eimerförmiges Gefäss aus Blei beurteilt sein, welches aus Tunis stammt und durch seine Mischung christlicher und profaner Reliefs das religiöse Durcheinander in manchen Bevölkerungskreisen des fünften Jahrhunderts beleuchtet. Eine auf einem Seetiere reitende Nereide und der Gute Hirte, ein siegreicher Cirkuskämpfer und die Paradiesesströme mit Kreuz dekorieren dieselbe Fläche. Die Inschrift ΑΝΤΛΗϹΑΤΕ ΥΔΩΡ ΜΕΤ ΕΥΦΡΟϹΥΝΗϹ („schöpfet Wasser mit Freuden", Jesaia 12, 3) kann einen sakralen Gebrauch nicht begründen, da wir solchen Inschriften auf profanen Geräten auch sonst begegnen.[3])

---

[1]) Vgl. Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi, Stuttgart 1890, S. 72 f. Sch., A. St., S. 216.

[2]) G. 438, 4 u. 5 ist dafür sehr lehrreich. Der Kopist hat im Grunde nur den Ort einiger Figuren vertauscht.

[3]) Abb. B. Cr. 1867 (die Illustration bei de Rossi ist unvollständig); vgl. S. 77 ff.

Noch mehr steht das Christliche im Hintergrunde in dem bildnerischen Schmucke eines der Erinnerung an eine Hochzeit bestimmten Kästchens aus Silber, welches 1793 in Rom zum Vorschein kam. Auf dem Deckel sieht man die Brustbilder eines Ehepaars in einem Myrtenkranze, welchen zwei Eroten halten. Die Hinterwand stellt die Deductio der Braut vor, ganz in antiker Weise. Auf der Vorderwand ist die Toilette der Venus abgebildet. Die Göttin, fast ganz unbekleidet, sitzt in einer Muschel, welche zwei, von je einem Eroten begleitete Tritonen über dem Wasser tragen. Die Göttin selbst hält in der Linken einen Spiegel. Ist dies alles antik, so führt die Inschrift SECVNDE ET · PPOIECTA · VIVATIS · IN · CHRI(sto) und das Monogramm Christi in die christliche vornehme Gesellschaft des vierten Jahrhunderts, die wir aus der Litteratur hinreichend kennen, um über diesen Synkretismus nicht in Staunen zu geraten.[1])

Dagegen gehört dem christlichen Gedankenkreise ausschliesslich an die Lipsanothek in Brescia, ein mit Bildwerken überzogenes Elfenbeinkästchen von schöner Ausführung (Fig. 87).[2]) Ob dieses wertvolle Denkmal wirklich als Lipsanothek, d. h. als Reliquienbehälter gedient hat, ist freilich nicht zu erhärten und hat alle Wahrscheinlichkeit gegen sich. Die Reliefs deuten diese Bestimmung nicht im mindesten an, und die ganze Art des Kästchens weist eher in ein vornehmes Privathaus. Mit Ausnahme des Deckels sind die Bildwerke in vier Etagen geordnet. In dem obersten Felde sind vierzehn Köpfe scharf ausgeschnitten, Christus, Paulus und die zwölf Apostel. Christus ist jugendlich und idealmenschlich aufgefasst, ein schöner Jünglingskopf mit dichtem, langlockigem Haar. Die übrigen Köpfe zeigen mehrfach Wiederholungen und bekunden eine gewisse Unfähigkeit individueller Gestaltung.

G. 428, 1, 2. Die Bleischicht, welche die Reliefs und die Inschrift trägt, ist hernach über eine zweite Form gezogen worden. Die, mit einer Ausnahme, auf scharf hervortretenden Feldern ruhenden Darstellungen sind: Palmbaum (zweimal), Guter Hirt, eine weibliche Gestalt (Karthago?), Pfauen neben Cantharus, Hirsche an den Paradiesesströmen (zweimal), ein Cirkuskämpfer mit Kranz neben einem antiken Altare, eine beflügelte Viktoria, ein schreitender Bär, ein Löwe, der eine Kuh, ein Panther(?), der einen Hirsch zerfleischt, eine Nereide auf einem Seetiere mit Bockshaupt, neben ihr Delphin und Muschel, ein trunkener Silen auf einem Esel reitend und von einem Jünglinge gestützt. Es ist schlechterdings unmöglich, die antiken Stücke christlich zu deuten, wie de Rossi versucht hat. Die Zusammenstellung ist ohne Wahl vollzogen. Wer von den religiösen Verhältnissen in Karthago im 5. Jahrh. weiss (vgl. Salvian., De gubern. Dei c. 14 ff.), wird das wunderliche Gefäss verstehen.

[1]) Agincourt, Hist. de l'art Sculpt. Taf. 9. Sch., A. St., S. 107.

[2]) Die erste und leider bis jetzt einzige eingehende Arbeit darüber Odorici, Antichità cristiane di Brescia, Brescia 1845 ff. — G. 441—445.

Der übrige Raum ist so verwertet, dass das gross ausgeführte Mittelbild oben und unten durch kleine Scenen begleitet wird, die ihren Inhalt ausschliesslich aus dem Alten Testamente haben. Die Mittelbilder dagegen, welche das Ganze beherrschen, sind neutestamentlich.

Unsere Abbildung lässt in der Mitte in einem offenen Saale, dessen Eingangsvorhänge zurückgeschlagen sind, den jugendlichen Christus mit einer entfalteten Rolle, inmitten seiner Apostel, repräsentiert durch die Sechszahl, erscheinen. Es sollen die letzten



Fig. 87. Elfenbeinkästchen in Brescia (Bibliotheca Quiriniana).

Worte vor der Auffahrt (Matth. 28, 18 ff.) illustriert werden,[1]) aber angeschlossen ist dabei an das Presbyterium im Kirchengebäude. Links davon sehen wir die Heilung der Blutflüssigen, rechts die Parabel vom Guten Hirten und von dem vor dem Wolfe fliehenden Mietlinge (Joh. 10, 1—7; 12), oben Jonasscenen, unten zwei Vorgänge aus dem Leben der Susanna[2]) und Daniel unter den Löwen.

Die Loslösung von der Sarkophagbildnerei, welche wir schon an den Pyxiden beobachteten, ist hier in noch höherem Grade der

[1]) Vgl. oben S. 227. [2]) Zu dieser Darstell. vgl. oben S. 181; 185.

Ausgang freier künstlerischer Bewegung geworden und hat wirkungsvolle Kräfte freigemacht. Zwar das Mittelstück der Vorderwand, der lehrende Christus, ist eine recht ceremonielle Komposition, in welcher, Christus ausgenommen, alles unbedeutend ist; aber die Auferweckung der Tochter des Jairus an der einen Schmalseite und die Vorführung Christi vor Kaiphas auf dem Deckel bekunden ein in dieser Zeit nicht gewöhnliches Talent dramatischer Gestaltung. Eine Reihe von Figuren ist vorzüglich charakterisiert, z. B. Petrus, der von der Magd als ein Anhänger Jesu bedrängt wird, und derselbe Petrus, der über Ananias und Sapphira das Urteil spricht; desgleichen der Hohepriester, dessen ganze Erscheinung an eine antike Rhetorstatue erinnert. Das Werk, dessen Reliefs der Erklärung vereinzelt Schwierigkeiten bieten,[1]) darf nicht tiefer als das vierte Jahrhundert gesetzt werden. Es ist, wie die Berliner Pyxis, griechische Arbeit.

Die Reliquienverehrung brachte es mit sich, dass die Behältnisse für den heiligen Gegenstand einen auszeichnenden Schmuck erhielten und aus kostbarem Material hergestellt wurden. Die Zahl dieser Kästchen (*ϑήκη, ἱεροϑήκη,* capsa, lipsanotheca) ist äusserst gering und kann im christlichen Altertum überhaupt nicht gross gewesen sein, da die spätere Sitte, die Leichname zu zerstückeln, in Partikel zu zerlegen, noch von Gregor dem Grossen scharf verworfen wurde.[2]) Daher kann es nicht auffallen, dass der Liber Pontificalis Reliquiarien erst vom siebenten Jahrhundert an aufführt.

Als ein Repräsentant dieser kleinen Gruppe darf wohl eine elliptisch gestaltete silberne Kapsel des sechsten Jahrhunderts angesehen werden, die in den Ruinen einer numidischen Kirche gefunden wurde.[3]) Die Dekoration ist teils durch Ciselierung, teils in getriebener Arbeit hergestellt. Die Herkunft und die auf dem Deckel ausgebreitete Gestalt eines Märtyrers, der in der Hand einen Kranz hält, während die göttliche Hand einen zweiten aus den Wolken auf sein Haupt legt, stützen die Charakterisierung als Reliquiarium. Auffallend ist, dass die Füsse dieses Heiligen den Berg berühren, aus welchem die vier Paradiesesströme hervorgehen, da an dieser Stelle sonst nur Christus steht.[4])

[1]) Zu den dunkeln Stücken zähle ich z. B. die Wage, den aufgehängten Fisch, den Turm, den Standleuchter, den Baum an den Schmalseiten der Hauptbilder. Eine symbolische Bedeutung scheint mir ausgeschlossen.

[2]) Greg. M., Ep. IV, 30.

[3]) De Rossi, La capsella argentea africana, Rom 1889. In kürzerer Zusammenfassung B. Cr. 1888, S. 118 ff., Taf. 8—9. Jetzt in Rom im Christl. Museum des Vatikans.

[4]) Die Reliefs der Wandung — zwei Hirsche, die aus den Paradiesesströmen

Die beiden silbernen Pyxiden, welche 1871 unter dem Hauptaltar der Basilika von Grado aufgefunden wurden, sind inschriftlich als Reliquiarien sicher bezeugt, doch gehört die eine dem christlichen Altertume in keinem Falle und die andere wahrscheinlich nicht an.[1])

2. Die Cathedra des Maximianus in Ravenna.

Dieses einzigartige Werk ravennatischer Elfenbeinschnitzerei aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts ist bereits kurz beschrieben und charakterisiert worden (S. 129 f.). Es wurde auch schon ausgesprochen, dass die Reliefs vermutlich nicht alle derselben Hand



Fig. 88. Jakobs Beweinung Josephs (Cathedra des Maximianus in Ravenna).

entstammen. Charakteristisch ist der gesunde Realismus, in welchem die Geschichte erfasst ist, die neutestamentliche sowohl wie die alttestamentliche; letztere allerdings in höherem Masse. Prächtige Köpfe finden wir; so die beiden bärtigen Alten, welche in der wunderbaren Speisung Fische und Brote darreichen (G. 419, 1). Zu den besten Stücken gehört die Klage Jakobs um seinen Sohn Joseph (Fig. 88) nach Gen. 37, 31 ff. Soeben sind die durch ihre Gewandung als Hirten gekennzeichneten Brüder eingetreten; der Voranschreitende reicht dem Vater das blutige Gewand des Sohnes. Tiefe Erschütte-

trinken, und je vier Schafe, die aus einem säulengetragenen Gebäude, Jerusalem und Bethlehem, hervortreten und sich nach dem göttlichen Lamme hin bewegen — weisen auf basilikale Mosaiken als Vorlage.

[1]) B. Cr. 1872, Taf. 10; 11. G. 436.

rung packt den Greis, und sein Auge heftet sich starr auf das Kleid Josephs. Wir hören ihn reden, wie der Text erzählt: „Es ist meines Sohnes Gewand; ein böses Tier hat ihn gefressen, ein reissend Tier hat Joseph zerrissen!“ (v. 33). Der jugendliche Benjamin richtet gleichfalls seine Augen auf das, was die Brüder bringen, aber mehr neugierig, während Rahels Züge den tiefsten Schmerz offenbaren, wozu freilich die Haltung nicht passen will; die Figur ist wohl eine Kopie der Antike.

Es mag auch noch hingewiesen werden auf die vorhergehende Scene, die Versenkung Josephs in die Cisterne und die damit verbundene, in erstaunlicher Wahrheit ausgeführte Schlachtung eines Schafes, um das Gewand mit dem Blute desselben zu färben (G. 420, 1).

3. Die Thürreliefs von S. Sabina in Rom.[1])

Die im fünften Jahrhundert gegründete Basilika der heiligen Sabina auf dem Aventin besitzt im Haupteingange eine aus Cypressenholz gearbeitete Thür, deren Füllungen einst 28 grössere und kleinere Reliefplatten bildeten, von denen 18 — 10 kleinere und 8 grössere — noch vorhanden sind, doch nicht mehr in der ursprünglichen Anordnung. Ein Teil der Darstellungen gehört dem Alten Testamente, ein Teil dem Neuen Testamente an; der Verlust hat in höherem Masse jene Gruppe betroffen.

Am meisten schlagen die Vorlagen der Sarkophagreliefs und der Diptychen durch, und zwar sowohl in der Komposition wie in Einzelheiten.

Dennoch besteht keine Hinderung, die Entstehung der Reliefs gleichzeitig mit der Gründung der Basilika zu setzen, aber es ist auch nicht ausgeschlossen, dass sie am Ende des fünften oder im sechsten Jahrhundert gearbeitet sind.[2]) Sicher aber ist, dass ein Teil einer späteren Restaurierung seinen Ursprung verdankt, die auf zwei oder mehr Zeiträume sich verteilt, die aber schwerlich über das sechste Jahrhundert herunterreicht. In diesen Restaurierungen, die

---

[1]) Kondakoff, Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine (Revue archéol. 1877, XXXIII, 361 ff.; auch separat). Berthier, La porte de Sainte-Sabine à Rome, Freiburg i/Schw. 1892. Ehrhard, Die altchristliche Prachtthüre der Basilika St. Sabina in Rom (Katholik 1892, S. 444 ff.; 538 ff.). J. Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von S. Sabina in Rom (Jahrb. d. Königl. preuss. Kunstsammlungen 1893, S. 65 ff.). Civiltà Cattolica 1892, IV, 68 ff. Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom (RQS 1894, S. 1 ff., Taf. 1). Abb. G. 499; 500 u. Berthier.

[2]) Strzygowski hat a. a. O. auf bisher übersehene, sehr beachtenswerte Parallelen in Konstantinopel aufmerksam gemacht.

in Wirklichkeit eine Ersetzung der unansehnlich gewordenen Skulpturen durch neue waren, ist der Inhalt der Komposition festgehalten worden, hat aber in dem gerade gültigen Stil und durch das thatsächliche Können ein anderes Gewand erhalten. Griechische Einflüsse sind erkennbar, aber daneben stehen echt abendländische Eigentümlichkeiten. Die Reliefs von S. Sabina sind das einzige uns noch vorliegende Beispiel einer Anwendung der Skulptur zu figürlicher Dekoration von Kirchenthüren, ein Beispiel, welches in der Folge zu Nachahmung angeregt hat.[1])

Die erste ausführliche Monographie verdanken wir Berthier; doch bleiben noch wichtige Fragen zu lösen. Wertvoll ist die durch diese Reliefs gebotene Beobachtung, dass man sich auch in einer solchen Aufgabe an das Vorhandene gebunden sah. Fast durchgehends treten uns bekannte Typen und Kompositionen entgegen. Eine Ausnahme bilden für jene Zeit nach unserem gegenwärtigen Wissen z. B. die Kreuzigungsdarstellung (n. 1 bei Berthier), Zacharias vor dem Tempel (n. 9), Verklärung Christi (n. 14), Gebetskampf in Gethsemane (n. 11). N. 3—6 (die Arkaden!) 7. 10. 12—14. 16. 18. gehören dem Cyklus der Sarkophagreliefs an, obwohl einzelne Weiterführungen wahrnehmbar sind. Die beiden Wunderdarstellungen n. 2 (Brotvermehrung und Wandelung des Wassers in Wein) haben eine Parallele unter den Goldgläsern (G. 176; 177; vgl. auch das Mailänder Diptychon G. 455). Die wagerechte Gruppenteilung auf den grösseren Reliefs mit oder ohne Leiste (n. 2. 4. 7. 9. 13) ist ein beliebtes Verfahren in der Disposition der Diptychen (G. 448—450; 452; 454—456 u. s. ö.); dorthin weist auch n. 15 der von einem Kranze umrahmte Christus, eine ungeschickte Nachbildung umrahmter Büsten (G. 454—455 u. sonst), und n. 17 die flatternde Viktoria-Engelfigur (G. 456—457; auch auf Sarkophagen).

Die chronologische Gruppierung ist im einzelnen nicht mit Sicherheit durchzuführen. Zu den spätesten Stücken gehören in der vorliegenden Prägung jedenfalls n. 6. 8. 15, zu den älteren n. 1. 2. 4. 7. 9. 11. 12. 13. Ansätze zu anschaulicher Schilderung fehlen nicht (n. 4. 7. 11. 13); in der Himmelfahrt des Elias wird dieselbe zu hoher dramatischer Aktion (n. 17).

Der Inhalt der Darstellungen ist folgender: 1. Kreuzigung Christi (Grisar a. a. O. und Taf. 1). 2. Heilung des Blindgeborenen — Brotvermehrung — Wandelung des Wassers in Wein. 3. Christus und der Hauptmann von Capernaum (dagegen Berthier: on est d'accord pour reconnaître ici l'apparition de Jésus Christ dans le Cénacle). 4. Berufung Mosis — Brennender Busch — Empfang des Gesetzes. 5. Händewaschung des Pilatus und Abführung Christi. 6. Der Engel und die beiden Frauen am Grabe. 7. Scenen aus dem Wüstenzuge Israels: Moses im Gespräch mit Gott (Ex. 3, 1 ff.), Verspeisen der Lerchen und des Manna, Quellwunder. 8. Die beiden Frauen vor dem auferstandenen Christus. 9. Zacharias tritt als ein stumm Gewordener aus dem Tempel. 10. Huldigung der Magier. 11. Gebetskampf in Gethsemane. 12. Verleugnung Petri. 13. Durchgang durch das Rote Meer, das Schlangenwunder Mosis vor Pharao. 14. Verklärung Christi. 15. Das Weib und die beiden Zeugen nach

[1]) A. Bertram, Die Thüren von S. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwards-Thüren am Dom zu Hildesheim, Freiburg i/Schw. 1892. Ehrhard, Die S. Sabinathüre und ihre Nachbildungen in Hildesheim und Spalato (Ephem. Spalat. 1894, S. 9 ff.).

der Apokalypse des Johannes (11, 1 ff.; 12, 1 ff.). 16. Die Speisung Daniels in der Löwengrube. 17. Himmelfahrt des Elias. 18. Christus vor Kaiphas. — Diese Interpretation weicht zum Teil von der herkömmlichen ab, doch ist hier nicht der Ort, sie zu begründen.

Anhangsweise sei kurz noch hingewiesen auf die Stuckreliefs, welche sich u. a. in einigen römischen Katakomben und im orthodoxen Baptisterium in Ravenna finden (G. 405. B. Cr. 1886, S. 137. G. 406—407); ferner auf ein eigenartiges Votivrelief (B. Cr. 1871, S. 39. G. 411), eine Säule aus der unterirdischen Basilika der Märtyrer Achilleus und Nereus mit der Darstellung des Martyriums des ersteren (B. Cr. 1875, Taf. 4. G. 409; vgl. auch Achelis, Acta SS. Nerei et Achillei, Leipzig 1893, S. 44 ff.), ein karthagisches Relief (Fragment) der sitzenden Maria mit dem Jesuskinde, daneben ein Engel (B. Cr. 1884, S. 49 ff., Taf. 1; S. 47 auch mehrere Sarkophagfragmente von dem grossen Begräbnisplatz bei Karthago erwähnt), die oben S. 130 ff. besprochenen Ambonen.

Der zur Zeit bekannte Bestand auf griechischem Boden ist neben dem bereits Erwähnten ein ziemlich magerer.

Über die Ambonen in Thessalonich s. oben S. 131. Ein Relief aus Luxor, jetzt im Museum zu Kairo (Gayet Taf. 7), zeigt eine thronende, en face gerichtete, von zwei jugendlichen Engeln begleitete Madonna mit einem Herakopf. Über ein Relief mit Geburt und Flucht Christi nach Ägypten auf Naxos s. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1890, πίν. 3, eine skulpierte Säulentrommel mit idyllischen Scenen und einer vortrefflichen Darstellung der Taufe Christi sowie ein Reliefmedaillon des Evangelisten Markus im Museum des Tschinili-Kiosk in Konstantinopel s. Strzygowski, Die altbyz. Plastik d. Blütezeit (Byz. Zeitschr. 1892, S. 575 ff., mit drei Tafeln) und unten S. 331, über die Reliefs an der Säule des Arkadius auf dem Hippodrom in Konstantinopel derselbe in den Jahrb. d. Kais. Deutsch. Instit. 1893, S. 230 ff.; zu einem Relief des heiligen Demetrius im Kloster Xeropotamu auf dem Athos vgl. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, Taf. 9 (wahrscheinlich mittelalterlich). Dazu würden noch Architekturdekorationsstücke kommen, deren gelegentlich schon Erwähnung gethan ist.

§ 23.

Die statuarische Plastik.

Wenn die Kunst als Gesamterscheinung im christlichen Gemeingeiste auf keine Abneigung stiess, so doch ein Zweig derselben, die Skulptur, so weit sie statuarisch war. Die erstaunliche Armut der monumentalen Hinterlassenschaft an Statuen gewährt diesem Urteile eine hinreichende Stütze, und wenn später die griechische Kirche aus gottesdienstlichen Räumen die Statue ausdrücklich ausschloss und nur dem Relief Zulass gewährte, so darf man darin die Nachwirkung einer älteren, ganz bestimmten theoretischen Anschauung sehen. Diese Anschauung will zeitgeschichtlich verstanden sein. In den Formen

der Statue trat dem Christen die antike Götterwelt gleichsam verkörpert entgegen; statuarisch war das Kultbild.[1])

Eine Darstellung Christi in der Form der Statue musste dem entsprechend die Befürchtung der Idololatrie wachrufen. Daher ist dafür der Gute Hirte gewählt. Indes auch diese Statuen kamen, mit einer und noch dazu zweifelhaften Ausnahme, erst in der nachkonstantinischen Zeit auf. Dagegen stand der Porträtstatue kein Bedenken entgegen, und sie wird häufiger vorhanden gewesen sein, als wir wissen. Schon im dritten Jahrhundert wurde damit der römische Gegenbischof Hippolytus geehrt.

Alles spricht dagegen, und jeder positive Beweis fehlt dafür, dass in den gottesdienstlichen Räumen Statuen Aufstellung gefunden haben; im Atrium und in den Anbauten, etwa in den Säulenumgängen, wie die Apostelkirche in Konstantinopel sie hatte, mögen sie vorgekommen sein.[2]) Daher fanden die Statuen des Guten Hirten und Daniels unter den Löwen, welche Konstantin in Konstantinopel errichten liess, ihre Aufstellung an öffentlichen Plätzen[3].)

Dennoch spielt in den Anfängen des Christentums eine Statue eine eigentümliche Rolle, die Christusstatue, welche die geheilte Blutflüssige in ihrem Heimatsorte Caesarea Philippi in Dankbarkeit dem Heilande errichtete. Der Kirchenhistoriker Eusebius, welcher das Werk sah, beschreibt es mit folgenden Worten (H. E. VII, 18): „Es besteht [in jener Stadt] die Überlieferung, dass die Blutflüssige, welche nach dem Berichte der heiligen Evangelien bei dem Heilande Erlösung von ihrem Leiden fand, von dorther stamme; ihr Haus wird noch in der Stadt gezeigt, und es hat sich noch ein merkwürdiges Denkmal von der durch den Heiland ihr erwiesenen Gnade erhalten. Es steht nämlich auf einer hohen steinernen Basis (*ἐφ' ὑψηλοῦ λίθου*) vor der Thür des Hauses derselben die eherne Statue eines Weibes, welches auf die Kniee niedergesunken ist und nach Art einer Flehenden die Hände nach vorn ausstreckt. Ihr gegenüber befindet sich, von demselben Material angefertigt, die Statue eines aufgerichteten Mannes (*ἀνδρὸς ὄρθιον σχῆμα*), der geziemend (*κοσμίως*) mit einer Doppelgewandung (*διπλοΐς*) bekleidet ist und dem Weibe die Hand entgegenstreckt. Zu seinen Füssen auf derselben Basis (im Texte: *ἐπὶ τῆς στήλης αὐτῆς*) sprosst eine eigenartige Pflanze (*ξένον τι βοτάνης εἶδος*) auf, welche bis an den Saum des ehernen

---

[1]) Bezeichnend hierfür ist das oben S. 11 angeführte Schreiben des Eusebius an Constantia. Von Gemälden (*εἰκόνες, γραφικαί*) und Malern (*ζωγράφοι*) ist häufig die Rede bei den Kirchenschriftstellern, aber nicht von Skulpturen und marmorarii. Im Panegyrikus Gregors von Nyssa auf den Märtyrer Theodorus (Migne 46, S. 735) werden als an der Herstellung der Memoria beteiligt genannt *ὁ τέκτων, λιθοξόος, ζωγράφος, ὁ τῶν ψηφίδων συνθέτης* (Mosaicist); ein Bildhauer wird nicht erwähnt.

[2]) So ist die Inschrift B. Cr. 1887, S. 147 zu verstehen:

FL · TERTVLLVS · DE · ARTE · SVA
AECLESIAE · DONVM · POSVIT ·

Die 427 Statuen der Hagia Sophia, welche spätere Schriftsteller erwähnen (Banduri, Imp. orient. III, 14; Codinus, De sign. S. 65 ed. Bonn.), können nicht in die Entstehungszeit der Kirche zurückgeschoben werden. Paulus Silentiarius weiss nichts von Statuen in der Hagia Sophia. Die syrischen Bauten haben keine einzige Statue geliefert.

[3]) Euseb., V. C. III, 49.

Doppelgewandes reicht und als ein Heilmittel gegen allerlei Krankheiten gilt. Diese Statue stellt, sagt man (ἔλεγον), Jesum dar. Sie hat sich bis auf unsere Zeit erhalten, und ich habe sie bei meinem Aufenthalte in der Stadt mit eigenen Augen gesehen. Es kann auch nicht Wunder nehmen, dass frühere Heiden, die von dem Heilande Wohlthaten erfahren haben, so gehandelt haben." — Er fügt hinzu, dass er auch Gemälde Christi, Pauli und Petri gesehen habe und findet darin eine erklärliche Nachahmung der Pietät der Heiden.

Man hat der Volksüberlieferung in Caesarea eine andere Deutung gegenübergestellt, indem man in dem stehenden Manne einen Kaiser, in dem knieenden Weibe eine personifizierte Provinz, Syrophönizien, oder in jenem Äskulap, in diesem eine Geheilte oder Hygieia erkennen wollte. Das sind ungangbare Wege. Denn 1. genau so wie Eusebius beschreibt, pflegt auf den Gemälden und den Reliefs die Heilung der Blutflüssigen dargestellt zu werden (z. B. Le Blant, Sarcoph. de la Gaule, Taf. 5, 1; G. 319; 321; 333; 381 u. s. ö.). 2. Für eine politische Gruppe ist der Eingang eines Privathauses nicht der passende Ort. 3. Äskulap pflegte fast nur bärtig dargestellt zu werden. Am Anfange des vierten Jahrhunderts fehlte aber der bärtige Christustypus noch. 4. Es ist eine solche Verwechselung mit Äskulap in der Zeit des noch lebendigen Götterglaubens undenkbar, um so mehr, da wir annehmen müssen, dass die Tradition nicht erst damals entstanden ist. Auch die Identifizierung eines Kaisers mit Christus begegnet grossen Bedenken. 5. Gerade darum, weil Christusstatuen, wie wir mit Bestimmtheit annehmen dürfen, damals noch nicht vorhanden waren und im ganzen vierten Jahrhundert wohl nicht vorhanden gewesen sind, hat diese auf Volksüberlieferung ruhende Ausnahme um so mehr Wahrheit für sich.

Unter Julian wurde die Statue zerstört. Vgl. Holtzmann, Entstehung des Christusbildes der Kunst (Jahrbücher für prot. Theol. 1877, S. 189 ff.) und: Zur Entwickelung des Christusbildes der Kunst (ebend. 1883, S. 71 ff.) mit Anschluss an Stark (Über die Epochen der griechischen Religionsgeschichte, in d. Verhandl. d. Vers. d. deutsch. Philol. u. Schulmänner zu Frankf. a. M. 1863, S. 54) für die Beziehung auf Äskulap. Für den Kaiser und eine Provinz: Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen d. alt. Chr. I, 14 ff. Dagegen V. Schultze, Ursprung u. älteste Gesch. des Christusbildes (Zeitschr. f. kirchl. Wissensch. 1883, S. 301 ff.); Kat., S. 145 f.

Zur Zeit des römischen Bischofs Kallistus (217—222) trennte sich in Rom der gelehrte Presbyter Hippolytus wegen disciplinarer und dogmatischer Differenzen von der Grosskirche und wurde das Haupt einer auf strenge Grundsätze aufgebauten separierten Gemeinde. Später durch die kaiserliche Regierung zugleich mit dem Bischofe Pontianus verbannt und wahrscheinlich in der Verbannung gestorben, fand er in Rom die Grabstätte, welche in der Folgezeit, wo sein geschichtliches Leben fremde Bestandteile aufgenommen hatte, sich einer grossen Pietät erfreute.[1]) Bei S. Lorenzo wurde im Jahre 1551 ein Fragment einer sitzenden Statue entdeckt, welche durch die Inschriften an den Seitenwandungen der Cathedra[2]) als eine solche

[1]) Prudent., Perist. XI.

[2]) Die eine Wand enthält ein Verzeichnis der Schriften Hippolyts und seinen Ostercyklus, die andere eine Liste der Ostersonntage.

dieses Mannes festgestellt wurde. Nur die unteren Partien bis etwa zum Gürtel sind ursprünglich, alles andere ist Ergänzung. Doch das Vorhandene gestattet die Vermutung, dass der Bischof in der Weise antiker Rhetoren und Philosophen aufgefasst war. Die Arbeit ist im ganzen eine gute. Das Werk, welches jetzt im Lateranmuseum sich befindet, ist wahrscheinlich bald nach dem Tode des von seinen Anhängern hochverehrten Mannes angefertigt.[1])

In das ausgehende christliche Altertum, in das fünfte oder sechste Jahrhundert wird gesetzt die bekannte Bronzestatue des Petrus in der Peterskirche. In aufgereckter Haltung sitzt der Apostel auf der Cathedra, in der Linken trägt er den Schlüssel, die Rechte ist zum Segnen erhoben. Bart- und Haupthaar sind eigentümlich gekräuselt (Fig. 89). Die Einheitlichkeit der einzelnen Teile verbietet, in der Statue eine durch Zuthaten, z. B. das Haupt, den Schlüssel und den rechten Unterarm, in Petrus umgewandelte antike Figur zu sehen. Aber auf nicht minder schwachen Stützen steht die eben bezeichnete vorwaltende Meinung. Nachdem schon Didron kurz, ohne Begründung das 13. Jahrhundert als Entstehungszeit genannt hatte, hat Wickhoff jüngst den überzeugenden Beweis dafür geliefert.[2]) Das Ganze wie das Einzelne weist nicht auf eine „alternde Kunst, welche abgebrauchte Formen stumpf wiedergiebt, sondern auf die ringenden Versuche einer beginnenden“. In der That, die Gewandung ist nur aus fehlerhafter Nachahmung antiker Vor-



Fig. 89. Bronzestatue des Petrus in der Peterskirche.

[1]) Ficker, Lateran, S. 166 ff. (n. 223). Die Abbildungen sind häufig (zum Beispiel R. E. I, 664; G. 430 [hier ohne die Ergänzung]).

[2]) Franz Wickhoff, Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche (Zeitschr. f. bild. Kunst 1890, S. 109 ff.). Mit Abbildungen. — G. 429, 4—6.



Fig. 90. Marmorstatue des Guten Hirten (Lateranmuseum).

bilder zu verstehen und ist voll von Unmöglichkeiten. Man beachte auch den wie in einer Binde liegenden linken Arm. Der Typus ferner lässt sich im christlichen Altertum nicht unterbringen. Ob an Arnolfo und seine Schule zu denken ist, bleibe dahingestellt, aber wir werden nunmehr in dieser Statue nicht mehr ein Werk des absterbenden christlichen Altertums sehen dürfen, sondern „eine edele Botin der grossen neuen italienischen Kunst".

Eine zweite Statue aus Marmor des gleichfalls sitzenden Petrus in den vatikanischen Grotten ist eine antike Konsularstatue, die erst im 17. Jahrhundert Kopf und Hände petrinischer Art erhielt. [1])

Die Lieblingsfigur der altchristlichen Malerei, der Gute Hirte, [2]) ist, wie es scheint, auch das bevorzugte Motiv der Plastik gewesen. Mehrere Exemplare sind uns erhalten. Das bekannteste davon besitzt das Lateranmuseum (Fig. 90).[3]) Der Fundort ist unbekannt. Der Hirte ist als eine jugendliche, schlanke Erscheinung gefasst; lange, volle Locken umrahmen das leicht seitwärts gerichtete Antlitz, dessen Blicke etwas in die Höhe gehen. Die leicht geöffneten Lippen rufen einen eigenartigen, anziehenden Eindruck hervor. Ein die Brust umziehender Riemen trägt die Hirtentasche.

[1]) G. 429, 1—3 (ohne die modernen Zuthaten). R. E. II, 784.

[2]) B. Cr. 1887, S. 136 ff. Strzygowski in RQS 1890, S. 97 ff. Ficker, Lateran, S. 38 ff. Bergner, Der Gute Hirt in der altchristlichen Kunst, Berlin 1890. Oben S. 172.

[3]) Ficker, Lateran, S. 37 ff. (n. 103).

Auf den Schultern liegt ein Lamm, gehalten von den beiden Händen des Jünglings (Fig. 90).

Zur richtigen Beurteilung sind die Ergänzungen zu beachten. Der ganze untere Teil der Figur von der Mitte des Oberschenkels an mit Einschluss des Baumstammes ist neu; ebenso im Gesicht die Nase, die Lippen und ein Teil des Kinnes, der rechte Arm, der linke Arm bis zur Handwurzel, die Hinterbeine des Lammes und einige Kleinigkeiten.[1]) Man muss zugestehen, dass diese Restaurierungen im grossen und ganzen glückliche sind, und dass der Gesammteindruck, den man jetzt von der Statue empfängt, dem ursprünglichen ohne Zweifel ziemlich entspricht.

Die Statue steht einzigartig in der altchristlichen Kunst überhaupt, wohl aber hat der Kopf Parallelen in der Antike; er erinnert insbesondere an einzelne Antinoustypen und an den Dionysos im Saale des „sterbenden Fechters" im kapitolinischen Museum. Da auch nichts über den Fundort überliefert ist, so muss mit der Möglichkeit heidnischer Herkunft gerechnet werden, so wenig sich der christliche Ursprung direkt bestreiten lässt. In jedem Falle liegt die Entstehung des Werkes in der vorkonstantinischen Zeit.

In jeder Beziehung viel tiefer steht eine zweite Marmorstatue des Lateranmuseums, eine ziemlich plumpe Arbeit des vierten oder fünften Jahrhunderts. In der Linken trug die Figur einen, jetzt ergänzten Stab; ergänzt ist ferner, ähnlich wie bei der anderen Statue, die untere Partie vom unteren Saume des Gewandes an. Antlitz und Blick sind geradeaus gerichtet; der Ausdruck entbehrt nicht einer gewissen Lieblichkeit.[2])

In auffallender Verwandtschaft stehen dazu zwei Fragmente in Griechenland, das eine im Centralmuseum in Athen, das andere in Sparta.[3]) In beiden Fällen ist nur der Oberkörper, und auch dieser nicht unbeschädigt erhalten. Weiterhin kommt dazu ein drittes Exemplar in Konstantinopel mit geringer Abweichung.[4]) Man erkennt hieran, wie in nachkonstantinischer Zeit ein ganz bestimmter Typus sich festgestellt hat, der von dem älteren, allein durch die Statue im Lateran repräsentierten abweicht. Daran reiht sich auch eine an der Porta Ostiensis dicht bei den Mauern Roms gefundene Statue (Fig. 91), die aber durch den idealen

[1]) Nach Ficker beträgt die Höhe bis zur Ergänzung 0,92 M. Das Material ist feinkörniger griechischer Marmor.

[2]) Roller Taf. 40, 1. Die beste Abb. RQS 1890, Taf. 5. Ficker S. 47 f. (n. 105).

[3]) RQS 1890, Taf. 4, 1, 2. G. 428, 7.

[4]) B. Cr. 1869, S. 44 n. 2. G. 428, 6; R. E. II, 589. Dazu Euseb., V. C. III, 49.

Zug, der auf dem Antlitze liegt, und durch ihren künstlerischen Wert die Genossinnen weit überholt, so dass die Datierung an den Anfang des vierten Jahrhunderts sich rechtfertigen lässt. Das Fragment einer bärtigen Hirtenstatue ist bei den Ausgrabungen



Fig. 91. Guter Hirt (Rom).

in der Unterkirche von S. Clemente zu Tage gekommen,[1]) das einzige sicher christliche Beispiel dieser Auffassung. Endlich ist eine kleine, wahrscheinlich aus Italien stammende Statuette in Sevilla nachgewiesen.[2])

---

[1]) Roller Taf. 40, 5. B. Cr. 1870, S. 150.

[2]) Ficker S. 38. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid, Berlin 1862, S. 324 n. 879, 13.

Orpheusstatuen sind zwei bekannt, in Athen und in Konstantinopel, beide von mässiger Ausführung.[1])

Eine Bronzestatuette eines bärtigen Mannes, der ein grosses Christusmonogramm in der Hand trägt, im Berliner Museum pflegt auf Petrus gedeutet zu werden.[2]) Doch ist hier ziemlich alles noch unsicher. Ob eine aus Salona stammende kleine Bronze, ein pygmäenhafter Mann, der fast in der Haltung eines Betenden die Arme erhebt,[3]) christlich ist, muss dahingestellt bleiben. Die Wahrscheinlichkeit ist eine ziemlich geringe.

---

[1]) RQS 1890, Taf. 6, S. 105 f. Heussner a. a. O., S. 41 ff. Vgl. auch oben S. 178.

[2]) Bode-Tschudi, Beschreibung d. Bildwerke d. christl. Epoche n. 1 („wohl noch in das vierte Jahrhundert zu setzen"). G. 467. R. E. II, 608. Stammt aus dem Besitze Belloris.

[3]) Guida di Spalato, Taf. 19, Fig. 1154.

VIERTER TEIL.

Kleinkunst.

§ 24.

Lampen.

Altchristliche Lampen sind in grosser Anzahl auf uns gekommen. Fast das ganze Gebiet der alten Kirche ist durch Exemplare in grösserem oder geringerem Umfange daran beteiligt. Im Abendlande steht begreiflicherweise Rom voran, wo die ausgedehnten unterirdischen Grabanlagen sie sicher bargen. Dazu ist in neuester Zeit mit einem überraschend grossen Ertrage Karthago getreten. Auch das übrige Nordafrika und Gallien haben Beachtenswertes aufzuweisen, und ersteres verspricht noch mehr. Im Osten dagegen hat Ägypten den Vorrang; ihm folgt Athen, während Kleinasien bisher nur Vereinzeltes geboten hat. Der scharfe Abstand erklärt sich hauptsächlich aus dem gegenwärtigen Bestande und der Ausbeutung altchristlicher Monumente, insbesondere der unterirdischen sepulkralen Anlagen. Denn aus letzteren stammt die Mehrheit der Lampen.[2]) Sie fanden hier Verwendung durch die Fossoren, welche in der Tiefe die Stollen aushoben — man entdeckt heute noch Spuren davon z. B. in S. Gennaro in Neapel, und Abbildungen zeigen uns diese Arbeit bei der Lampe[3]) —, ferner infolge der christlichen

---

[1]) Garrucci VI, 468 ff.; Revue de l'art chrét. 1890 ff. (karthag. Lampen); Roller, Taf. 28. 90. 91; R. E. II, 272 ff. Über die Lampen im Museo Kircheriano: Sch. A. St. 280 ff., in d. röm. Katakomben: R. S. III, S. 608 ff., in Südfrankreich: Revue archéol. 1883, I, 47 ff., im Cabinet de France: ebend. 1884, IV, 197 ff., Selinunt: Notizie degli scavi di antichità, Juli 1885; Salinas, Gli acquidotti di Selinunte; Athen: Christliches Kunstblatt 1893, S. 17 ff.; Salona: Ephem. Salonit., Taf. 3, 6.

[2]) Die letzten Ausgrabungen in S. Agnese vor Rom lieferten allein 131 Lampen (Armellini, Il cimitero di S. Agnese, Roma 1880, S. 354 ff.). In S. Callisto fand de Rossi in einem einzigen, früher schon ausgeräumten Cubiculum über 40 (R. S. III, S. 611).

[3]) Roller Taf. 6.

religiösen Sitte, welche Gräber und Galerieen oder Grabkammer oder Einzelgrab bei Gelegenheit privater oder kirchlicher Totenfeier mit Lichterglanz schmückte, endlich nach der aus der Antike übernommenen Gepflogenheit, das Grab, das „Haus des Toten“, auch mit diesem Stücke des Hausrats auszustatten.[1]) Daneben sind sowohl in Rom als anderswo aus den Trümmern antiker Gebäude Lampen in grosser Anzahl gezogen worden. Dorther kommt insbesondere die Mehrheit der Bronzelampen.

Das Material ist in der Regel Thon, seltener Erz, wie im Altertume.[2]) Die Thonlampe gehört den gewöhnlichen Verhältnissen an, das Bronzefabrikat kunstliebenden und wohlhabenden Kreisen. Denn der Verschiedenheit des Materials entspricht die Verschiedenheit der Gestaltung. Doch sind dort wie hier die Formen ziemlich stereotyp, in höherem Masse indes in der Thonfabrikation.

Die Thonlampe hat vorwiegend einen ovalen Körper. Der Dochtträger tritt kräftig hervor, während der Griff schwach ausgebildet ist. Die volle oder die annähernde Kreisform ist selten. Die Ovalform erklärt, dass der Eindocht vorherrscht. Zweidochte und Vieldochte gehören zu den Ausnahmen. Eine provinzielle Eigenart hat sich, doch ohne die herkömmlichen Muster auszuschliessen, in Ägypten und Palästina ausgebildet, nämlich in der Weise, dass der Diskus, einem Schildkrötendach vergleichbar, sich wölbt.[3]) Im allgemeinen ist in Beziehung auf Formschönheit ein starker Rückgang seit dem vierten Jahrhundert eingetreten. Die gefälligen Formen und die anmutige Mannigfaltigkeit der antiken Lampen[4]) haben einer schwerfälligen Bildung und einer unerfreulichen Monotonie Platz gemacht. Geschmack und Können sind in der nachkonstantinischen Zeit andere geworden. Doch zeigen gerade die karthagischen Funde, dass noch im fünften Jahrhundert antike Nachwirkungen vorhanden waren. Nur aus der Antike heraus ist auch die Eigentümlichkeit zu begreifen, die Lampe ganz oder teilweise als ein plastisches Werk zu behandeln. Diese Gruppe bietet als Beispiele die Tauben- und die Fischform,[5])

---

[1]) Sch. K. S. 201 ff.

[2]) Ein Exemplar aus Bernstein macht Boldetti, Osserv. S. 298 bekannt.

[3]) Vgl. Our work in Palestine. Palest. Explor. Fund., London 1873, S. 38; 92; 97; 164; B. Cr. 1888/89 Taf. 12; Forrer, Die frühchristl. Denkmäler von Achmim-Panopolis, Strassb. 1893, Taf. 2, 7; B. Cr. 1879, Taf. 3; ein Exemplar in meiner Sammlung. Vgl. auch die Abb. bei Clermont-Ganneau, Mission en Palestine et en Phénicie (Arch. des miss. scient. 1885, XI, S. 183; 184; 186; 191; 195; 196); Renan, Mission de Phénicie, Taf. 24 (mit Kreuz).

[4]) Vgl. z. B. Delle antichità di Ercolano VIII: Le lucerne ed i candelabri, Napoli 1792; Bartoli und Bellori, Le antiche lucerne sepolcrali figurate, Roma 1681. Passeri, Lucernae fictiles, Pisaur. 1739.

[5]) G. 472, 4, 5. Die merkwürdige, zuerst von Boldetti, Osserv. S. 63 aufgeführte Lampe, deren Griff den Oberkörper

wobei aber zweifelhaft bleibt, ob diese letztere aus christlicher Symbolik herausgewachsen oder überhaupt christlich ist. Das Bronzematerial erwies sich dankbarer für diese Überschreitungen der Überlieferung.



Fig. 92. Bronzelampe.

Die Bronzelampe der altchristlichen Zeit ist zumeist künstlerisch behandelt. Die Kreuzform des Griffes mit der ruhenden Taube (Fig. 92)[1]) drückt den Unterschied von der gewöhnlichen Ware in einfachster Weise aus, aber es fanden sich auch andere Mittel, den künstlerischen Charakter durchzuführen, deren Anwendung der Umstand erleichterte, dass die Bronzelampen an Kettchen schwebten. Zu den wechselnden Formen des Griffes gesellte sich eine künstlerische Behandlung des Körpers. Ein aus Rom stammendes Exemplar in den Uffizien in Florenz ahmt ein Schiff nach, auf dessen Verdeck ein steuernder und ein betender Mann — Christus und der Gläubige — sich finden, ein Stück, wertvoller durch die Konzeption als durch die Ausführung. Orléansville in Algier hat das eigenartigste Produkt dieser Gattung geliefert, eine winzige Basilika mit sechs ausgreifenden Armen zur Aufnahme von Lampen (oben S. 62 Fig. 14). Auch ein Widder erscheint einmal zu diesem Zwecke hergerichtet.[2]) Oder der Griff ist zu einem von einem Kranze umwundenen Monogramm Christi mit *A—Ω* geworden (Fig. 93). Nicht selten ist es gelungen, die Vollendung der Antike in der christlichen Prägung aufrecht zu erhalten, wie in einer schönen Bronzelampe aus Selinunt.[3])



Fig. 93. Bronzelampe.

Wie die Form fast immer die christlichen Lampen charakterisiert, so noch deutlicher und mit reicheren Mitteln die Ornamentik. Die Vorliebe der Griechen und Römer für den Schmuck auch der ein-

einer Frauengestalt mit Diadem trägt, welche die Arme über der Brust kreuzt und in der Linken einen Palmzweig hält, bedarf noch der Erklärung. Ist sie echt?

[1]) G. 470 mehrere Beispiele. Einige Exemplare in der Fürstlichen Antikensammlung zu Arolsen.

[2]) G. 469, 1; dazu B. Cr. 1867, S. 28. — G. 468, 6; 472, 2.

[3]) Christl. Kunstblatt 1888, S. 138.

fachen Thonlampen hat den mannigfaltigsten Ausdruck gefunden und ist von den Christen fortgeführt worden, freilich mit zunehmenden Einschränkungen. Das Idyll ist so gut wie ausgefallen, und die Liebhaberei der antiken Menschheit, Theater- und Cirkusspiel sind eingeschränkt worden. Sie waren nicht gänzlich auszurotten, weil die Freude daran nicht auszurotten war. Die karthagischen Funde bezeugen dies, wie auch die Fortdauer von Kriegs- und Jagdscenen.

Dagegen haben sich die Illustrationen aus Fauna und Flora des Landes in kräftiger Geltung erhalten. Löwe, Leopard, Adler, Strauss und andere Tiere des nordafrikanischen Küstenlandes samt Palme, Ceder und sonstigen charakteristischen Pflanzen erweisen den engen Zusammenhang des Lampenornaments mit der Landesart. Auch das politische Leben mit seiner Beamtenschaft hat dem Kunsthandwerker Stoff liefern müssen.

Der Wert der karthagischen Lampen, deren Zahl sich jetzt auf über tausend belaufen mag, liegt nicht zum mindesten darin, dass sie die herkömmliche Meinung von dem Vorwalten religiösen Stoffes in diesen Fabrikaten einschränken, ja aufheben. Denn was wir dort beobachten, ist ohne Zweifel anderswo gleich oder ähnlich gewesen. Delattre verzeichnet in grosser Anzahl in der Revue de l'art chrét. a. a. O. Athleten, Jäger, Krieger (vgl. die Abb. zu nn. 736; 743; 746; 752; 905; 907). Einmal schleppt ein siegreicher Krieger, auf der Biga stehend, den überwundenen toten Feind am Wagen nach (n. 752). Kämpfer im Angriff oder in Verteidigung treten auf, Reiter und Fussgänger. An das Cirkusspiel erinnern Athleten, darunter solche in völliger Nacktheit (n. 905; 731; 732), sowie ein Triumphwagen (n. 753). Vielleicht gehören auch einige Kriegergestalten hierher und nicht in das militärische Gebiet. N. 693 ist sicherlich eine Cirkusscene, wo ein hoher Beamter neben einem Speerkämpfer steht, von Delattre unrichtig gedeutet auf Christus. Man darf hinweisen zur Erklärung auf Salvian., De gub. VI, 12, 69: circumsonabant armis muros Cirtae atque Carthaginis populi barbarorum et ecclesia Carthaginiensis insaniebat in circis, luxuriebat in theatris. — Auf die Jagd und die jagdbare Tierwelt beziehen sich unter anderem die zahlreichen Löwen- und Leopardenbilder, darunter der Löwe etwa fünfzigmal. Es ist mehr als zweifelhaft, dass er auch nur in einem einzigen Falle symbolisch gemeint sei; er ist vielmehr als das gefürchtete und begehrte Tier der Wüste und der Klüfte dargestellt. Der stehende oder rennende Hirsch wird auch so verstanden werden müssen; auch n. 90 widerstrebt nicht, da die Deutung aus Ps. 42, 2 Schwierigkeiten bereitet. — Adler n. 280–288; gewiss auch 289—293; 295 (nach Delattre Phönix); 867; 868. Andere Vögel n. 296—304; 869—870. Der Strauss n. 866; vielleicht auch n. 241 (Delattre: Colombe). — Palme, Ceder, Blattpflanzen, Rose u. s. w. finden von selbst ihre Erklärung, wie auch die Muschel. — In eine andere Sphäre führen uns n. 702, ein weiblicher Kopf, vielleicht eine Göttin (Delattre: tête d'impératrice), und n. 669, Büste eines bärtigen Mannes mit Modius, jedenfalls Zeus-Serapis (Delattre: Joseph, doch mit ?). Vgl. auch den merkwürdigen Kopf mit phrygischer Mütze und gelocktem Haar (Orpheus?) bei G. 476, 2. Eine Lampe mit Venus in den Katakomben erwähnt R. S. III, 616.

Die karthagischen Lampen erfordern eine eingehende Untersuchung, da erst eine solche manches Dunkel aufhellen könnte, welches uns noch behindert. Aber auch in anderen Sammlungen christlicher Lampen wird man dieselbe Beobachtung machen; so sieht man auf Exemplaren des Museo civico in Triest einen knieenden Speerkämpfer, die Büste eines behelmten Kriegers, einen nackten Flötenbläser; in Spalato einen Löwen im Kampfe mit einem Cirkuskämpfer und andere wilde Tiere.

Der bildnerische Schmuck breitet sich auf dem Diskus aus, und zwar meistens in einfacher geometrischer Umrahmung. Nicht häufig verschaffte sich schon hier der christliche Gedanke Geltung in der Verwendung von Palmzweigen und Rebengewinden oder durch Einsetzung des Christusmonogramms, des Kreuzes, der Taube, der Apostelköpfe. Vereinzelt gab das Diskusbild Veranlassung, es in Andeutung fortzusetzen in der Umrahmung. Einmal haben Avers und Revers einer Münze des jüngeren Theodosius als Bildstempel dienen müssen.[1])

Das Hauptbild des Diskus war an gewisse Schranken gebunden. Die Gestalt des zur Verfügung stehenden Feldes und noch mehr die Öffnungen zum Eingiessen des Öls bestimmten die Wahl des Gegenstandes und die Komposition. Das Christusmonogramm war den Schwierigkeiten am ehesten gewachsen, und das dürfte die reiche Verwertung desselben miterklären. Es zeigt die grosse Mannigfaltigkeit, welche aus anderen nachkonstantinischen Denkmälern bekannt ist. Der seit dem ausgehenden vierten Jahrhundert immer stärker werdenden Vorliebe für das Kreuz hat die Fabrikation nachgeben müssen, aber fast immer ist die Zeichnung durch die Giessöffnungen durchbrochen worden.

Der figürliche Cyklus ist von ausserordentlicher Armut. Den Stoff hat fast ausschliesslich das Alte Testament geliefert; es sind dürftige Trümmer des älteren sepulkralen Bilderkreises. Die Kundschafter mit der Traube, die drei Jünglinge, Jonasscenen stehen voran. Das Opfer Isaaks ist einigemal belegt, stets in roher Ausführung. Kunstvoll ist in den Griff einer Florentiner Bronzelampe der den Quell hervorrufende Moses nebst einem Israeliten gefügt. Auffallend mag erscheinen, dass der Gute Hirte zu den Seltenheiten gehört. Dagegen mochte Christus, der Schlangen und Drachen unter die Füsse tritt (Ps. 91, 13), in einer Zeit sich empfehlen, welche die Vernichtung des Heidentums erlebte. Fisch und Taube haben ihre Beliebtheit behauptet, aber sie sind nicht selten ornamental abgeflacht oder er-

---

[1]) Bemerkenswerte Beispiele für die Umrahmung sind G. 473, 1—6; 474, 1, 3; 475, 3, 5; R. E. II, S. 275 n. 142; 277 n. 160; Revue de l'art chrét. a. a. O. n. 3; 136; 200; 260; 274; 725; 746.

mangeln überhaupt des symbolischen Inhaltes. Das Lamm steht jenen im Gebrauch nur wenig nach; es ist das charakteristische Sinnbild der ausgehenden christlichen Kunst. Neu und wunderlich ist der Frosch auf ägyptischen Exemplaren. Es scheint, dass volkstümliche Superstition, welche darin ein Schutzmittel gegen den bösen Blick fand, den Anlass dazu gab.

Die Frage, wie diese von dem Reichtum der antiken Lampen so scharf abstechende Dürftigkeit der Dekoration zu erklären ist, kann zur Zeit nicht beantwortet werden, da das Material unzureichend ist. Aber die augenblicklich feststehende Thatsache, dass der neutestamentliche Cyklus so gut wie ausgeschieden ist, dürften auch weitere Funde nicht beseitigen, wenn auch vielleicht modifizieren. Da in diesem Cyklus überall die Gestalt Christi in die Darstellung hineinzuziehen war, so könnte man vermuten, dass religiöse Scheu die Ursache des Verzichtes war. Seitdem die Kirche das Christusbild in die feierlichen Formen der Apsismosaiken gefasst hatte, musste es als unziemlich erscheinen, dasselbe einem niederen Gewerbe und einem ordinären Hausgerät zu überlassen.



Fig. 94. Thonlampe (Sammlung des Verfassers).

Das Opfer Isaaks G. 475, 2, woselbst zwei weitere Exemplare namhaft gemacht werden. Ein viertes aus Athen in meiner Sammlung (Fig. 94). — Der Gute Hirte G. 474, 1, 2; B. Cr. 1870, Taf. 1; 6. (Das Exemplar im Berliner Museum mit zwei Jonasscenen und der figürlichen Darstellung von Sonne und Mond.) Der über die bösen Mächte triumphierende Christus ist nachgewiesen in Athen, Rom, Spanien, Karthago (G. 473, 4 u. Text; Revue de l'art chrét. n. 688—692; 694; 903), und zwar im allgemeinen in der Auffassung, dass er einen oben in ein Kreuz auslaufenden Speer in den Leib einer am Boden sich windenden Schlange senkt, während andere phantastische Tiergestalten zu seinen Füssen liegen. Massgebend waren die Worte des 91. (bezw. 90. nach LXX) Ps. v. 13: *ἐπ᾽ ἀσπίδα καὶ βασιλίσκον ἐπιβήσῃ καὶ καταπατήσεις λέοντα καὶ δράκοντα.*

Schon vorher hatte Konstantin der Grosse auf Münzen so sich abbilden lassen (Meine Quellenuntersuchungen zur Vita Constantini S. 516 ff.).

Eigenartig ist das karthagische Exemplar n. 694, wo unter der von Christus durchbohrten Schlange der siebenarmige Leuchter liegt. Irgend ein tieferer Sinn ist darin schwerlich zu suchen. Zuweilen auch fehlen die Dämonen zu Füssen Christi.

Den Fisch bieten zahlreich die karthagischen Lampen in verschiedenen Gattungen, doch herrscht der Delphin vor. Die symbolische Bedeutung ist in vielen Fällen ungewiss oder unwahrscheinlich, in anderen steht sie fest. So ist n. 13 der Fisch von zwei Kreuzen begleitet, wozu als Analogon ein athenisches Exemplar meiner Sammlung tritt, wo über dem Haupte des Fisches ein Kreuz steht (Abgeb. Christl.

Kunstbl. 1893, S. 19). Dass gelegentlich auch zwei und mehr Fische auf dem Diskus zu finden sind (z. B. n. 28—32), oder die Umrahmung des Mittelbildes durch eine Kette kleiner Delphine gebildet wird (n. 3; 27), redet deutlich davon, wieweit sich der Kreis gedehnt hat. In einer Seestadt wie Karthago lag diese Darstellung ausserdem nahe. Ob die Lampe in Fischform der vatikanischen Sammlung (G. 472, 5) christlich ist, steht nicht fest. Die Lyoner Lampe mit dem Fischweibchen (G. 474, 6) mag der nachkonstantinischen Zeit angehören — dahin weist wenigstens die Form —, das Motiv selbst ist antik. Fisch und Brote kommen auf christlichen Lampen in Salona vor (de Waal, Der Fisch auf altchristl. Monum. in Salona, in Ephemeris Salon., S. 1 ff., Taf. 3). — Das Lamm ist häufig auf karthagischen Exemplaren; ein Monogramm oder Kreuz verdeutlicht vereinzelt den Sinn (n. 137; 138). Einzigartig ist n. 155, wo aus dem Rumpfe des Lammes ein menschlicher Oberkörper herauswächst, in dessen Händen ein Kreuz ruht. Hier ist also in Nachahmung antiker mythologischer Gebilde der Inhalt des Symbols unmissverständlich herausgestellt.

Die Mehrzahl der auf uns gekommenen altchristlichen Lampen gehört dem fünften Jahrhundert an; ein geringer Teil entfällt auf das vorhergehende und das nachfolgende Jahrhundert. Diese Ansätze werden sowohl durch die Monogrammformen als durch die figürlichen Darstellungen sicher gewonnen.[1] Der grösste Teil des älteren Materials ist unserem Gesichtskreise entschwunden, weil die Sammler und die Gelehrten nur an solchen Exemplaren ein Interesse hatten, die ein christliches Abzeichen trugen. Da aber solche Exemplare in der vorkonstantinischen Periode zu den Ausnahmen gehörten, weil die Sitte, die christliche Herkunft zum Ausdruck zu bringen, erst seit dem Zeitalter Konstantins Bedeutung gewann, so stehen wir vor einem Dunkel. Denn die Thatsache, dass Lampen, die sich durch ihren Schmuck als christlich ausweisen, im zweiten Jahrhundert gar nicht, im dritten Jahrhundert ferner nur in ganz geringer Zahl, und zwar vorzugsweise aus dem Ende dieses Jahrhunderts sich nachweisen lassen,[2] erzwingt das Zugeständnis, dass in der älteren Zeit die Christen eine gesonderte Fabrikation nicht hatten. Sie bedienten sich vielmehr der heidnischen Fabrikate, selbstverständlich mit den Einschränkungen, welche sie auch sonst im Verhalten zur heidnischen Kunst durchführten. Es wäre wertvoll, hierüber Näheres feststellen

[1] Eine Bronzelampe (G. 471, 4), die den Namen des Nonius Atticus nennt, welcher 397 Konsul war, schafft ein Datum; ebenso ergiebt bei einer Thonlampe (G. 473, 3) der hier verwendete Münzabdruck das Jahr 428 als terminus a quo. Jene festen Datierungen — meines Wissens die einzigen — bestätigen nur, was andere Beobachtungen ergeben, und uns z. B. die Inschriften nahe legen.

[2] Zu den ältesten Exemplaren, soweit dies mit Sicherheit erkennbar ist, gehören die christlichen Erzeugnisse der Officin des ANNI SER (Annius Servianus, oder wie das Cognomen lauten mag), welche wohl in das 3. Jahrh. zu setzen sind (B. Cr. 1870, S. 77 ff., 2.—3. Jahrh.). Dass diese Officin auch heidnische Lampen herstellte, hat Le Blant (Revue archéol. 1875, XXIX, S. 1 ff.) bemerkt. Dazu B. Cr. 1879, S. 29.

zu können; ältere und neuere Ausgrabungen geben einigen Anhalt, aber keine ausreichende Basis, wie es scheint.[1])

Der künstlerische Wert der christlichen Lampen ist im allgemeinen ein geringer. Wie die neue Form einen Rückgang von dem Geschmack und dem Können der Antike bedeutet, so auch, ja in noch höherem Masse, die Ornamentik. Armut der Erfindung und Unvollkommenheit der Ausführung sind gleich gross. Die Bronzelampe hält sich noch auf einer höheren Stufe, aber sie ist gleichfalls in starker Richtung nach abwärts begriffen.

Neben dem Ornament kommt der christliche Ursprung zum Ausdruck in Inschriften, die in der Regel als Relief oder als Aufschrift, seltener in vollständiger Plastik oder in der Form der Einprägung ausgeführt sind. Der Ort ist der Diskusrand, bei den Bronzelampen der Griff. Ihren Inhalt bilden Wünsche, Bekenntnisse, Heiligennamen, und zwar letztere zumeist als Erinnerung an Wallfahrtsorte, wo diese Lampen von dem Öl der heiligen Stätte aufnahmen. Hierher sind auch zu beziehen die christlichen Stempel, in der Regel ein Kreuz. Die Mehrzahl der Inschriftenlampen ist ägyptischen Ursprunges.

Ich gebe im folgenden eine Zusammenstellung von Lampeninschriften, die zwar nicht den Anspruch erhebt, alles zu umfassen, aber doch zur Zeit das vollständigste Verzeichnis dieser Art ist.

1. Wünsche, Zurufe. VIVAS IN DEO PASIFILE, Monogramm mit *A—Ω* (B. Cr. 1875, Taf. 10). — DOMINVS LEGEM DAT VALERIO SEVERO EVTROPI VIVAS (ebend. 1867, S. 28; 1868, S. 34; G. 469, 1, dazu der Text. Die Deutung ist unsicher; vgl. Kraus, R. S., S. 499 ff.). — ΦΩC XY (= *Χριστοῦ*) ΦΕΝΙ (= *φαίνει*) ΠΑCIN (Our work in Palestine. Palestine Explor. Fund, London 1873, S. 97). — DEO GRATIAS (Christl. Kunstbl. 1888, S. 138).

2. Bekenntnisse, liturgische Formeln. CTAYPOC TΩXHMA (B. Cr. 1879, Taf. 3). — OEE (= *θεός*) ΠΑΤΗΡ [*παντ*]ΟΚΡΑΤΩΡ (ebend. 1880, Taf. 5). — EIC ONOMA TΩ ΠΡΙ (= *πατρί*) K' TΩ YIΩ K' TΩ AΓIΩ ΠΝΙ (= *πνεύματι*) (Forrer, Die frühchristl. Altert. v. Achmim-Panopolis, Taf. 1, 11). — ΦΩC EK ΦΩTOC (Bull. archeol. Napolit. 1857, S. 111). — EΓΩ EIMI ANA CTACIS (B. Cr. 1879, S. 32, A. 1).

3. Heiligennamen. THC ΘOTOKOY (B. Cr. 1888/89, Taf. 12). — ANTONIOC (Sch., A. St., S. 280, n. 88). — O AΓIOC CAKEPΔOC (ebend. n. 89). — TOY AΓIOY KHPYΛΛOY (ebend. n. 90). — TOY AΓIOY ΠΟ-

1) Einige Notizen R. S. III, 615. Boldetti berichtet über seine langjährigen Beobachtungen nur mit den Worten (Osserv. S. 524): altre di queste sono semplici e senza ornamento di sorta veruna, altre poi formate di buona maniera ed alcune di terra più fina abbellite di figure o sagre o indifferenti, ma specialmente col nome sagrosanto ☧ u. s. w. Auch S. 525 u. 526 unterscheidet er wohl zwischen Exemplaren mit und solchen ohne christliche Abzeichen, und man hat den Eindruck, dass die letzteren die Mehrzahl sind.

ΛΥΟΚΤΟϹ (Agincourt, Sculpt. Terr. cuit. Taf. 22, 14; so ist auch wohl die Inschrift bei Pococke, Beschreib. des Morgenl. III, Taf. 80 richtig zu lesen). — ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΒΑ ϹΕΡΓΙΟΥ (C. I. G. 8981). — ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΒΑ ΘΕΟΔΩΡΟϹ (Revue archéol. 1884, II, S. 202, n. 14). — ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙϹΙΔΩΡΟϹ. — ΤΟΥ ΑΓΙΟ [υ ἀβ] ΒΑ ΑΝΤΙΝΟϹ. — ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΑ (= ἀββα) ΜΗΝΑ (sämtliche ebend., S. 203 f.). — Ὁ ΑΓΙΟϹ ΑΒΒΑ ΕΙΩϹΗΦ ΕΠΙϹΚ(οπος) (ebend., S. 205).

4. Varia. NONI ATTICI V·C·ET INLVSTRIS (G. 471, 4). — ΛΥΧΝΑΡΙΑ ΚΑΛΑ (Our work in Palestine, S. 154).

5. Stempel. Kreuz (Revue de l'art chrét. n. 115; ein Exemplar meiner Sammlung, doch nicht überall christliches Zeichen, vgl. B. Cr. 1870, S. 80, u. Kenner, Die antiken Thonlampen d. K. K. Münz- und Antiken-Kabinetts u. s. w., Wien 1858, S. 22). — Monogramm (G. 476, 1). — Stern (R. E. II, 275 n. 140). — Kopf (Revue de l'art chrét. n. 168; ein Exemplar meiner Sammlung).

§ 25.
Ölampullen.

Aus der Wallfahrtssitte entwickelte sich die natürliche Gepflogenheit, Erinnerungsgegenstände von den heiligen Orten mitzunehmen. Darin gewann das Öl schon früh eine hervorragende Bedeutung. Auf der Basis der alttestamentlichen und neutestamentlichen hohen Wertschätzung desselben in materieller und symbolischer Beziehung — Krankenheilung, Körperpflege, Salbung, Geistesmitteilung — erwuchs in der Kirche der Ritus der Ölung bei wichtigen Handlungen, wie bei der Taufe und der Bischofsweihe. Das Produkt des Ölbaums umkleidete sich auf diese Weise in der kirchlichen und volkstümlichen Anschauung mit dem Charakter der Heiligkeit oder wenigstens der Superiorität. So versteht man, dass das Öl auch in der Praxis des Reliquienkultus hervortrat. Auf wunderbare Weise floss es aus den Gebeinen oder den Gräbern der Märtyrer. In Berührung gebracht mit dem heiligen Leichname oder seinem Sarge, gewann es Wunderkraft; ja auch in der Nähe, nämlich in den Lampen, wurde es dieser Eigenschaft teilhaftig.[1]) Nach diesem wunderkräftigen Öle stand vor allem das Begehren der Pilger. Als kostbare Erinnerung nahmen sie davon mit in die Heimat.[2]) An den Wallfahrtsorten selbst standen eigens für diesen Zweck angefertigte kleine Krüge zur Aufnahme des

[1]) Prokop., De aedif. I, 7; August., De civit. 22, 8, 18; Isaak v. Antiochien, Belehrung über den Teufel: „Das Öl der Apostel und der Märtyrer" (Bickel, Ausgewählte Gedichte der syr. Kirchenväter, S. 153), hier als Genesungsmittel. Die litterarische Bezeugung ist sehr umfangreich. Einiges bei Smith u. Cheetham, Dict. II, 1454 f.

[2]) Das wertvollste litterarische Zeugnis hierfür haben wir in den Papierinschriften solcher Ölfläschchen in Monza (R. S. I, 175 ff.).

heiligen Öls zum Verkauf, die dann nach allen Richtungen bis in die fernsten Gegenden sich verbreiteten.

Das lehrreichste Beispiel dafür gewähren die Ampullen des heiligen Menas. Das Grab dieses Mannes, eines Märtyrers der diokletianischen Verfolgung,[1]) befand sich in einiger Entfernung von Alexandrien. Die Stätte muss, wie wir aus den auch im Abendlande weithin verstreuten Thonfläschchen schliessen können, eine ganz besondere Anziehungskraft besessen haben.

Diese platten, in der Regel kreisrunden Fläschchen mit kurzem Halse — seltener mit Doppelhenkel — zeigen in Relief den Heiligen als Krieger, ausnahmsweise auch in bürgerlicher Kleidung, die Arme im Gebet erhebend, begleitet von zwei mit den Köpfen nach unten gewendeten Kamelen, als Hinweis darauf, dass ein Kamel ohne menschliche Führung nach dem Willen des Heiligen seinen Leichnam zum Begräbnisort trug (Fig. 95). Das Haupt umzieht ein Nimbus. Die andere Fläche trägt zuweilen dieselbe Figur, meistens aber das Kreuz und die Inschrift Ο ΑΓΙΟϹ ΜΗΝΑϹ oder auch die den Zweck des Gefässes bezeichnenden Worte ΕΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ, vereinzelt auch ΕΥΛΟΓΙΑ ΛΑΒΟΜΕ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ (so ein Exemplar im Louvre). Denn *εὐλογία,* ursprünglich Abendmahlssegen, dann das gesegnete Element selbst, wurde später Bezeichnung für heilige, gesegnete Gaben überhaupt, in diesem Falle für das heilige Öl vom Märtyrergrabe.[2])



Fig. 95. Ampulle des hl. Menas (Sammlung des Verfassers).

Die Entstehung dieser Thongefässe, die trotz eines gewissen Wechsels der Reliefs fabrikmässige Massenarbeit sind, fällt in das vierte bis sechste Jahrhundert. Der Hauptanteil gehört dem fünften Jahrhundert.

Nesbitt in Archaeologia XLIV, 329 ff. Michon, La collection d'Ampoules à eulogies du Musée du Louvre (Mél. G. B. de Rossi, S. 183 ff.). Forrer, Die frühchristl. Altertümer von Achmim, Taf. 1, 2, 3; 8, 13, 13a; 9, 2, 2a (hier Kopf des Menas allein); 9, 1, 1a (ΕΥΛΟΓΙΑ—R. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝ). Holtzinger, Kunsthist. Studien, S. 61 ff. Sch., A. St., S. 282 n. 112. Bulletin de l'Institut égypt. 1874—1875, S. 188 (daselbst zu Menas der Zusatz ΜΑΡΤ). Revue archéol.

---

[1]) Surius, De prob. Sanct. hist. VI, 250 ff. Dazu sind aber die lateinischen Redaktionen zu ziehen, aus denen Le Blant, Revue archéol. 1878, XXXV, S. 305 ein wichtiges Stück mitteilt.

[2]) Suicer s. v. *εὐλογία*.

1878, XXXV, S. 299 ff. Die reichhaltigste Sammlung im Louvre, dann im Britischen Museum. Mehrere Exemplare in meinem Besitz, bis auf eines aus Athen. In einem Falle: ΑΓΙΟϹ ΜΗΝΑ ΕΥΛΟΓ (G. 435, 4).

Auch an anderen Heiligtümern hat diese Gepflogenheit geherrscht. Ein Thonfläschchen in Athen bietet statt des heiligen Menas den heiligen Georg auf ansprengendem Pferde.[1]) Es stammt von einer Stätte, wo der Kultus dieses Heiligen blühte. Zwei Silberfläschchen der vatikanischen Sammlung mit den Büsten Pauli und Petri[2]) mögen denselben Ursprung haben. In noch höherem Masse freilich muss diese Sitte an den heiligen Orten sich entwickelt haben, welche durch die neutestamentliche Geschichte eine besondere Weihe erhalten hatten, vor allem in Jerusalem. Doch sind die monumentalen Belege dafür verhältnismässig gering, nämlich in der Hauptsache nur eine Gruppe von Metallfläschchen von ähnlicher Form wie die oben erwähnten Gefässe, die einst unter Gregor dem Grossen nach Monza als Geschenke kamen.[3]) Bildwerke und Inschriften stellen Herkunft und Bestimmung fest. Die Scenen aus dem Leben Jesu von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, beziehungsweise bis zur Sendung des heiligen Geistes, und die die Darstellungen umkreisenden Worte, wie ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΡΙϹΤΟΥ ΤΟΠΩΝ, oder ΕΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΩΗϹ u. s. w., führen auf die Loca sancta, welche der Pilger besuchte, des näheren auf das heilige Kreuz. Auf der anderen Seite liest man einigemal die Worte ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟϹ. Die Reliefs sind griechische Kunst des sechsten Jahrhunderts, nicht ohne Lebendigkeit und Natürlichkeit, aber doch schon in starker Entwickelung zum Konventionellen.[4])

§ 26.

Ringe.[5])

Die antike Vorliebe für Ringe hat sich in der christlichen Gesellschaft fortgesetzt. In den Katakomben und anderswo sind zahlreiche Exemplare zum Vorschein gekommen, von dem einfachen Ringe aus Knochen oder Eisen bis zum kunstvollen Goldreifen mit edelem

[1]) Vgl. *Ἑστία*, 8. Jan. 1884, S. 29, mit Abbildung. Die entstellt wiedergegebene Inschrift ist doch wohl zu lesen *ἡ εὐλογία τοῦ ἁγίου Γεωργίου*. Auf den heiligen Georg wird auch wohl das Exemplar im Louvre bei Michon S. 189 zu deuten sein.

[2]) G. 435, 2, 3. B. Cr. 1868, S. 356. Andere Beispiele führt Michon S. 194 ff. an; vgl. B. Cr. 1872, S. 25.

[3]) G. 433—435.

[4]) Zu dieser Klasse möchte ich auch ein Thonfläschchen aus Sardes (Abb. Christl. Kunstbl. 1893, S. 19) und eine Bleiampulle aus Konstantinopel, beide mit einem Kreuz auf beiden Seiten bezeichnet, in meinem Besitze rechnen.

[5]) Annuli, *δάκτυλοι, σφραγίδες*. Zur Litt.: Kirchmann, De annulis, Leyden

Steine.[1]) Schon in apostolischer Zeit ist der Abneigung gegen den prahlerischen Ringluxus Ausdruck gegeben,[2]) und sie hat auch nachher nicht geschwiegen. Am eingehendsten äusserte sich Clemens von Alexandrien darüber.[3]) Nicht will er den Goldschmuck verboten haben, wohl aber fordert er weise Mässigung. Entgegen der verbreiteten Sitte, mehrere Finger mit Ringen zu bestecken, soll ausschliesslich der kleine Finger einen Reif tragen, denn die Hand ist zu ungehinderter Arbeit da. „Als Siegelbild sollen euch dienen die Taube oder der Fisch oder ein dem Himmel zusteuerndes Schiff oder die Lyra, deren sich Polykrates bediente, oder der Anker, welchen Seleukus im Siegelsteine hatte. Und wenn jemand ein Fischer ist, gedenke er des Apostels und der aus dem (Tauf-) Wasser gezogenen Kindlein. Bilder von Göttern einzugraben, ist nicht gestattet, da es verboten ist, diesen anzuhangen; ebensowenig ist Schwert oder Bogen denen erlaubt, welche dem Frieden nachjagen, oder der Becher dem Nüchternen."

Der alexandrinische Kirchenlehrer hat die Bildwerke der Gemmen im Auge, welche dem Ringe seinen künstlerischen und materiellen Wert verliehen, obwohl auch der Reif und namentlich die Fassung des Steines Objekt künstlerischer Arbeit waren. Die edelen oder halbedelen geschnittenen Steine, welche dem Ringe angefügt zu werden pflegten, hatten in der Regel ovale, selten eckige oder kreisrunde Form. Ihre Grösse war eine wechselnde. Zwischen dem zierlichen Miniatursteine und der protzigen, in die Augen fallenden Gemme lag eine grosse Mannigfaltigkeit.

Nach Form und Technik unterschieden sich die christlichen Ringe nicht von den heidnischen. Auch das Gemmenbild war, mit Ausscheidung der, die christliche ethische und religiöse Empfindung verletzenden Darstellungen, in der ältesten Zeit in der Hauptsache gemeinsam, sonst hätte Clemens sich nicht so äussern können, wie er thut. Daneben hatte die christliche Sitte ihren eigenen Besitz, der anfangs indes ziemlich gering gewesen sein mag; es fragt sich, ob

---

1672. Martigny, Des anneaux chez les premiers chrét., Mâcon 1858. Smith and Cheetham, Dict. of Christ. Antiqu. I, 712 ff. (Gems), II, 1792 ff. (Rings), beides lehrreiche Aufsätze. R. E. II, Art. „Ringe" und „Steine". Dazu G. 477; 478. King, Antique gems and rings, London 1872, II, 24 ff. Fortnum in Arch. Journal 1869. 71.

[1]) Über Gräberfunde Sch. K. S. 202 f. Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis, Taf. 3. Das überwiegende Material ist Bronze; Silber ist seltener als Gold. Ebenso ist Eisen selten. Zahlreich sind die Knochenringe.

[2]) Jacob. 2, 2: *ἐὰν γὰρ εἰσέλθῃ εἰς συναγωγὴν ὑμῶν ἀνὴρ χρυσοδακτύλιος ἐν ἐσθῆτι λαμπρᾷ, εἰσέλθῃ δὲ καὶ πτωχὸς ἐν ῥυπαρᾷ ἐσθῆτι* u. s. w.

[3]) Clem. Alex., Paed. III, 11.

er ausser dem Fische, der Taube und dem von Clemens nicht erwähnten Guten Hirten Weiteres umschloss. Leider lassen uns die Quellen hier im Stich. Auch noch in nachkonstantinischer Zeit ist die christliche Steinschneidekunst aus dem vorwaltenden Konsensus nicht herausgetreten. Die Ringe mit christlichen Zeichen und Inschriften bilden auch in dieser Periode die Minorität. Die herkömmliche Deutung irrt häufig darin, dass sie Darstellungen, die als neutrale an sich nicht entscheiden, auch wenn sie aus christlichen Cömeterien stammen, als christliche registriert, z. B. die Taube, das Schiff, den Fischer, den Anker, den Pfau. Die Möglichkeit des christlichen Ursprungs besteht allerdings in diesen Fällen, aber in derselben Kraft auch die entgegengesetzte. Daher ist für die sichere Entscheidung ein weiteres Beweismoment stets unerlässlich.

Ferner ist eine Anzahl Ringe nachträglich christianisiert worden. Das Wort ΙΧΘΥϹ leistete dabei die wichtigsten Dienste, aber oft so ungeschickt, dass die Korrektur sich sofort verraten muss. So ist es neben einem, an einen Anker geflochtenen Fisch geschrieben; ein andermal neben einem Fisch, welchen ein Fischer mit nacktem Oberkörper aus dem Wasser zieht.[1]) Alles aber übertrifft in dieser Hinsicht ein antiker Stein mit einem Gryllus, einem phantastischen Mischbilde aus Menschen- und Tiergliedern, ohne irgend einen Anklang an Christliches. Dennoch ist auch hier das Wort ΙΧΘΥϹ eingeschrieben.[2]) Auch ein Exemplar im Britischen Museum mit einem Schiffe scheint das über diesem schwebende Kreuz erst nachträglich erhalten zu haben. Endlich ist die Zahl der Fälschungen eine ziemlich grosse. Unter diesen Verhältnissen ist eine genaue Sichtung und Veröffentlichung des reichlich vorhandenen, aber sehr zerstreuten, oft unsicheren Materials dringend zu wünschen; erst dann wird es möglich sein, ein umfassendes und sicheres Bild des Inhaltes dieser Kleinkunst zu entwerfen.[3])

Die beliebteste Darstellung war ohne Zweifel der Gute Hirte. Das Bild war populär und eignete sich gut für die ovale Fläche. Wir finden die einfache Gestalt mit dem Lamm auf der Schulter oder ausserdem von zwei Schafen begleitet oder in Verbindung mit anderen Scenen, immer aber in der überlieferten Auffassung. Ein oder zwei Bäume, in deren Gezweig eine Taube sitzt, verstärken den idyllischen Charakter.

---

[1]) G. 477, 31, 18; auch n. 40 gehört sicherlich hierher. Vgl. Sch., A. St. S. 47.

[2]) Smith u. Cheetham I, 714.

[3]) Zum folg. ist zu vgl. die ausführliche, wenn auch nicht immer einwandsfreie Aufzählung in Smith a. Cheeth. I, 712—720.

Demnächst dürfte der Fisch, das heilige Symbol Christi, am häufigsten verwertet sein. Doch erfordert, wie bemerkt, die Feststellung der christlichen Stücke Vorsicht. Dasselbe gilt von den Exemplaren mit der Taube und dem Anker, worauf auch schon hingewiesen wurde. Das Schiff ist festgestellt u. a. durch einen Bronzering mit der Umschrift STEFANVS HELENAE, wo in das Segel das Monogramm Christi eingezeichnet ist. Häufig ist der Gebrauch nicht gewesen. Dass das Monogramm Christi, wie zu so vielen anderen Gegenständen, so auch zu den Gemmen den Weg gefunden, ist selbstverständlich. Auf den weltgeschichtlichen Sieg Konstantins weist ein Stein mit einer Abkürzung des Labarum, um dessen Schaft sich eine Schlange windet.[1])

Die biblischen Scenen — die Auswahl ist eine kleine — treten zurück und kommen überhaupt erst gegen Ende dieser Entwickelung zum Vorschein. Opfer Isaaks, Daniel, Jonas aus dem Alten Testamente, Geburt Christi, Berufung Petri, Auferweckung des Lazarus und weniges andere füllen fast den Cyklus.

Kirchengeschichtliche Stoffe scheinen zu fehlen mit einer Ausnahme, wenn diese auf Glaubwürdigkeit Anspruch erheben kann. Nämlich auf einem Intaglio, welchen das Monogramm Christi in die zweite Periode des christlichen Altertums weist, sieht man eine knieende Frau, welche die Arme halb nach vorn erhebt, und hinter ihr einen völlig nackten Mann, der mit der Linken das Haupt der Knieenden erfasst und in der Rechten ein kurzes Schwert schwingt, um die Hinrichtung zu vollziehen. Vor der weiblichen Gestalt bemerkt man eine Taube, die sich jener zuwendet. Unten stehen die Worte ANFT (= annum novum felicem tibi).[2]) Der Beweis der Unechtheit ist absolut überzeugend nicht zu führen, aber die Verdachtsgründe sind stark. Die bis auf die Pudenda nackte männliche Gestalt z. B. weckt schon starke Zweifel.

Zuweilen verbinden sich auf derselben Fläche verschiedene Scenen oder Symbole. So erhebt sich auf einem Sarder des Britischen Museums auf dem Rücken des Fisches ein Kreuz, und auf den Querbalken dieses ist links eine Taube, rechts das Monogramm Christi gestellt. Dazwischen verteilen sich die Buchstaben der Inschrift.[3]) Ein andermal sind in kleinem Umfange der Gute Hirte, Daniel unter den Löwen, Jonas eng zusammengeschoben.[4])

[1]) G. 478, 20. Dazu meine Quellenuntersuch. zur Vita Const. a. a. O. S. 518 f.

[2]) King, Ancient gems 352 f. — Smith and Cheeth. I, 719.

[3]) Smith and Cheeth. I, 713.

[4]) G. 477, 8. Vgl. auch n. 12: Arche, Jonas, Guter Hirte; Smith a. Cheeth. I, 713: Taube, Fisch, Monogramm.

Als eine eigene Gattung haben die Ringe mit einer Platte in Form einer Fusssohle zu gelten. Vermutlich dienten sie nach dem alten Rechtssatze: Quicquid pes tuus calcaverit, tuum erit, in der Regel dazu, um den Besitz auszudrücken. Ebenso sind als Abart die Ringe zu nennen, welche mit einem kleinen Schlüsselchen verbunden waren, welches auf diese Weise dem Besitzer am gesichertsten erschien. Sie waren nur wenig im Gebrauch.[1])

Die Inschriften der Ringe gehören in der Mehrzahl Exemplaren späterer Zeit an. Die Inschrift giebt den Namen des Besitzers, oder sie ist eine Acclamation allgemeinen oder religiösen Inhaltes (ΜΝΗ Μ[Ο]ΝΕΥΕ — VIVAS — VIVAS IN DEO — SPES IN DEO — ΚΥΡΙΕ ΒΟΗΘΕΙ — ΘΕΟϹ ΘΕΟΥ ΥΙΟϹ ΤΗΡΕΙ) oder ein Bekenntnis (ΕΙϹ ΘΕΟϹ) oder eine Erläuterung des Bildwerkes (ΙΧΘΥϹ — ΙΗϹΟΥϹ — ΙΗϹΟΥϹ ΧΡΕΙϹΤΟϹ).[2])

§ 27.

Glasprodukte.

W. Fröhner, La verrerie antique, Paris 1879; Marquardt, Privatleben der Römer, 2. Aufl., Leipzig 1886, II, 744 ff.; Blümner, Tech. u. Term., IV, 379 ff.

Die Glasmanufaktur hat ihren Ursprung im Osten, vielleicht in Ägypten, wo sie am frühesten zu grösster Blüte gelangte. Von dort aus drang sie nach dem Westen vor. In Rom hatte sie bereits in der ersten Kaiserzeit eine grosse Ausdehnung gewonnen; in Italien wie in den Provinzen wurde sie eifrig betrieben. Die Nekropolen und Gräber des Abendlandes haben ergeben und ergeben immer noch in ausserordentlicher Reichhaltigkeit diese Erzeugnisse (vitreamina, vitrea) in verschiedenen Formen. Den Ansprüchen der Praxis und dem Bedürfnisse des Schmuckes musste das Glas dienen, und seine Bearbeitung entwickelte sich zu hoher Kunstfertigkeit.

Die Funde aus christlicher Zeit bestätigen diese Situation. Die Zahl der Glasgegenstände ist eine ausserordentlich grosse. Doch die Mehrheit deckt sich genau mit den antiken Formen. Im folgenden ist daher eine Auswahl derjenigen Gruppen bzw. Stücke getroffen, welche als eigenartige Erzeugnisse der christlichen Kunst sich ausweisen.

1. Die Goldgläser (fondi d'oro).[3]) Fast ausschliesslich in Grabstätten und in Rom, aber auch z. B. in Köln, sind in der Zahl

[1]) Abb. bei Smith and Cheeth. I, 1802, 1803, wo auch die Exemplare verzeichnet sind; R. E. II, 699.

[2]) Vgl. d. näheren die oben angef. Litt.

[3]) Fil. Buonarroti, Osservaz. sopra alcuni frammenti di vasi ant. di vetro u. s. w. Firenze 1716; Garrucci, Vetri ornati di figure in oro, Roma 1856, 2. Aufl. 1864;

von etwa 400, die Fragmente mit eingerechnet, eigenartige Erzeugnisse der altchristlichen Kleinkunst auf uns gekommen, allerdings ausnahmslos beschädigt, welche kunstgeschichtlich und archäologisch unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Es sind Gläser von wechselnder Grösse in allen Formen zwischen Schale und flaschenartigem Gefäss, welche durch eine in einem Goldblättchen des Grundes ausgeführte Zeichnung als eine eigene Gruppe erscheinen. Die Technik bestand darin, dass ein Goldblättchen aufgelegt, und in diesem mit Hilfe eines Stichels die Zeichnung so ausgeführt wurde, dass das nicht in dem Bilde verwertete Material ausgeschieden wurde. Die Anlage des Bildes war immer so, dass es im Innern des Gefässes in richtiger Stellung gesehen werden konnte. Nur selten wurde zur Tönung eine Farbe — blau, rot, weiss, grün — hinzugenommen. Schutz erhielt diese Goldzeichnung durch ein nach Fertigstellung darüber gelegtes Überfangglas, welches nur selten fehlt. Zuweilen trägt auch dieses Schutzglas die Zeichnung, in einigen anderen Fällen ist es farbig.

Von diesen Gefässen sind die kleinen Medaillons mit gleichen Darstellungen zu unterscheiden, welche entweder in irgend einer Weise vereinzelt als Schmuck Verwendung fanden oder in grössere Schalen zur Zierde eingedrückt wurden.[1] Die Grösse dieser Böden, welche mit einer Ausnahme[2] allein auf uns gekommen sind, während der übrige Teil verloren ging, bewegt sich zwischen 2 und 20 Centimetern. Das durchschnittliche Mass ist 8—10 Centimeter.

Die Darstellungen scheiden sich in religiöse und in weltliche. Unter jenen bilden die biblischen Stoffe die Minderheit; doch entdeckt man einiges Neue: die Zersägung des Propheten Jesaias und den Stillstand der Sonne.[3] Der Gute Hirte hat eine starke Ausbildung zum Idyll erhalten,[4] und auch sonst tritt die Neigung hervor, den strengen Charakter der älteren Kunst aufzulösen. Zuweilen tragen die Figuren eine seltsame Geziertheit zur Schau.

Ein grösserer Raum ist den Heiligen gewährt. Maria erscheint bald allein, bald mit Paulus und Petrus, ebenso die heiligen Agnes, Laurentius, Stephanus, Hippolytus, Timotheus, Xystus u. a. Doch

Storia III, 169—203; Armellini, I vetri cristiani della collezione di Campo santo (RQS 1892, S. 52—57). Über deutsche Funde Kraus, R. E. I, 618 ff.; Ebner in der RQS 1892, S. 157 f. (Regensburg). Eine gründliche kunstgeschichtliche und archäologische Verwertung steht noch aus.

[1]) G. 170, 1; 171—174 (bes. 4) u. s. Es lässt sich in den meisten Fällen nicht mehr erkennen, ob diese kleinen Bildchen Zierstücke oder Böden waren.

[2]) G. 203, 11 (doch vgl. Boldetti, Osserv., S. 189. 192).

[3]) G. 171, 3 (danach auch im folg. citiert).

[4]) Z. B. 175, 3.

bleiben diese Stücke an Zahl weit hinter den Bildern der Apostel Paulus und Petrus zurück, welche Rom vor allem sein nannte. Die Anordnung wechselt; bald sind nur die Häupter in Vorder- oder Seitenansicht abgebildet, bald die ganze Figur, stehend oder sitzend. Gleicherweise wechselt der Typus. Zwischen einer idealen Auffassung und einer abschreckenden, fratzenhaften Bildung liegt eine ziemliche Mannigfaltigkeit.

Wertvoller sind uns die weltlichen Darstellungen, insofern sie eine Anzahl Porträts von Einzelpersonen, Ehegatten und Familien mit Kindern übermitteln, ja auch in das gewerbliche Leben blicken lassen. Die reichgestickte Tracht, die Haarfrisur, der Schmuck, der Ausdruck geben einzelnen dieser Porträts ein äusserst lebenswahres Aussehen. Ein anschauliches Beispiel giebt ein vatikanisches Goldglas.[1]) Im Hintergrunde stehen die Ehegatten, vor ihnen vier Kinder, darunter zwei schon erwachsene Töchter mit der eigentümlichen Haarfrisur, welche die Mode des vierten Jahrhunderts vorschrieb, während um die Schläfen der Knaben das volle lockige Haar wallt. Überhaupt sind die drei weiblichen Wesen durch reiche Stickerei ihrer Gewandung ausgezeichnet, dagegen tragen der Vater und die Söhne einen schmucklosen Stoff. Die Anordnung ist etwas steif, aber die Wirkung des Ganzen äusserst wahr.

Ein anderes Exemplar führt uns in das Geschäftszimmer eines Bankiers oder eines Wechslers, der sich gerade eine grosse Geldsumme aufzählen lässt; im Hintergrunde bemerkt man zwei gefüllte Beutel mit Zahlen, die den Inhalt angeben.[2]) Anziehend ist die Darstellung eines anderen Goldglases der vatikanischen Bibliothek. In der Mitte steht in bester Kleidung ein Handwerksmeister, wie es scheint. Ihn umgeben sechs Arbeiter, deren jeder für sich mit Bohren, Sägen, Schiffszimmern u. s. f. beschäftigt ist; einer wird von Athene unterwiesen. Als Namen dieses kunstfertigen Mannes giebt die Umschrift Daedalius an.[3]) Auch Luxusscenen, Jagdstücke, Mythologisches und Erotika fehlen nicht.[4])

Die Darstellungen liegen in einem runden oder quadratischen Felde, welches durch Doppellinien, mit oder ohne einfaches Ornament, begrenzt ist. Gern hat man von einem Blattfüllornament Gebrauch gemacht, worin die antike Vasenmalerei Anleitung gab.

---

[1]) 200, 3.

[2]) 202, 1. Wenn das Inschriftenfragment CO zu ergänzen ist COllybista, hätten wir jedenfalls einen Wechsler anzunehmen.

[3]) 202, 3. Abb. unten S. 369.

[4]) Vgl. hierzu Sch., K. S. 191 f. und Garrucci a. v. O.

Die Komposition war durch den Inhalt des Darzustellenden in den meisten Fällen gegeben, nämlich wo es galt, eine, zwei oder mehrere Personen in der Rundung beziehungsweise in dem Quadrat unterzubringen. Ein Vorbild konnten die Medaillons der Sarkophage bieten. Ein feineres Gefühl tritt hier kaum hervor. Die Gruppierung der Familienglieder ist fast immer nach rein äusserlicher Betrachtung erfolgt.

Eine zum guten Teil handwerksmässig betriebene Kunst steht naturgemäss, wo sie über das Mechanische hinausgeht, unter mancherlei Einflüssen. Die Vorlage der Sarkophagbildnerei verrät sich in dem Arkadenbau für die Einzelfiguren.[1]) Einmal entdeckt man eine bis ins einzelne gehende Parallele eines bestimmten Typus des basilikalen Mosaiks; ebendahin weist — es sei nur das Deckenmosaik im orthodoxen Baptisterium zu Ravenna genannt — die Aneinanderreihung von Figuren oder Scenen im Kreise.[2])



Fig. 96. Goldglas (Florenz).

Unsere Abbildung (Fig. 96) giebt einen Beleg dafür. Den mittleren Kreis füllen die Büsten eines inschriftlich FESTA und FIDELIS benannten Ehepaares, denen ein schwebender Christus Kränze auf das Haupt legt, was die Eheschliessung unter seinem Segen bedeutet. Ringsum reihen sich Einzelfiguren, die auf Tafeln bezeichnet sind, nämlich: EPOLITVS (Hippolytus), CIPRIANVS, SVSTVS (Xystus), LAVRENTIVS, PAVLVS, PETRVS.

---

[1]) 186, 1, 2, 4 u. s.

[2]) 180, 6, vgl. 185, 5. — 187, 3, 5, 6; 188, 4, 7; 191, 4, 5. Aber auch die Deckengemälde der Katakomben bieten Vorbilder.

Am einflussreichsten war indes die Malerei. Die biblischen Scenen gehen fast in ganzem Umfange auf sie zurück. Dorther stammt auch die Vorliebe für die Orans.[1])

Nicht nur selbständig, sondern künstlerisch erfolgreicher erscheint dieser Kunstbetrieb in der Schilderung des gewerblichen und öffentlichen Lebens. Hier entschwindet das Schema, und eine gewisse Freiheit und natürliche Unbefangenheit kommt zu erfreulicher Wirkung. Überhaupt sind in dieser Gruppe die handwerksmässig produzierte Dutzendware und die künstlerische Arbeit wohl zu scheiden. Doch nicht diese, sondern jene charakterisiert den Kunstwert der Goldgläser.

Die Bildwerke sind mit wenigen Ausnahmen von Inschriften umschlossen oder durchsetzt. Dieselben erteilen entweder Auskunft über die dargestellte Person oder sind Acclamationen, in welchen der latinisierte griechische Trinkspruch PIE ZESES (= ΠΙΕ ΖΗϹΑΙϹ) die hervorragendste Rolle einnimmt. Dies führt uns zur Feststellung des Zweckes dieser Gegenstände.

Die ältere Auffassung, einseitig bestimmt durch den religiösen Inhalt der Darstellungen, glaubte, diese Gefässe mit der Abendmahlsfeier oder der Agape in Verbindung bringen zu sollen. Sie ist unhaltbar und ziemlich allgemein aufgegeben. Auch als zur Aufnahme von geweihtem Wasser an den Gräbern dienend, können die Goldgläser nicht angesehen werden, denn ein solcher Gebrauch des Weihwassers ist dem christlichen Altertume unbekannt. Wenn sie in und an den Gräbern deponiert wurden, so geschah es von derselben Erwägung aus, in welcher die Lampen und anderes Hausgerät den Toten begleiteten. Darstellungen und Inschriften weisen übereinstimmend dahin, für diese Denkmäler eine andere geschichtliche Erklärung zu suchen.

Der Zuruf, für welchen die typischen Grundformen sind: dignitas amicorum, pie zeses, beziehungsweise vivas oder der Name, beziehungsweise die Namen mit folgendem pie zeses, beziehungsweise vivas,[2]) ist ebenso den weltlichen wie den religiösen Darstellungen eigen. Die biblischen Scenen, die heiligen Figuren, die Familienbilder, die Gewerbedarstellungen tragen ihn in dieser oder jener Form. Damit wird die Einheit der Bestimmung festgestellt. Des weiteren begründen die Acclamationen die Beziehung auf Lebende.[3]) Diese Lebenden gehören, wie Darstellungen und In-

---

[1]) 178, 6—12; 190, 1—5; 191, 1—7; 194, 3.

[2]) Beispiele s. in folg. Anm.

[3]) Z. B.: dignitas amicorum, vivas cum

schriften angeben, der christlichen Gesellschaft an vom vornehmen Manne bis herab zum Cirkuskämpfer. Geistliche Personen, überhaupt jeder Hinweis auf kirchliche Institutionen und Handlungen fehlen. Die Goldgläser gehören durchaus in die Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft. Es beruhte auf Unkenntnis, wenn man die religiösen Darstellungen dagegen aufrufen wollte, da dieselben, wie sich bereits mehrfach beobachten liess, der Neigung und der Mode der christlichen Gesellschaft der nachkonstantinischen Zeit entsprachen.

Warum Petrus und Paulus so häufig wiederholt sind, kann nicht auffallen in einer Stadt, die auf das Martyrium dieser beiden Apostel in ihren Mauern ihren Ruhmestitel mit gründete und schon seit dem vierten Jahrhundert an der Via Ostiensis und im Campus Vaticanus in Erinnerung daran prächtige Basiliken besass. Nichts nötigt, zwischen diesen Exemplaren und den Petrus-Paulusfesten einen Zusammenhang zu suchen. Dass auch die heiligen Agnes, Laurentius, Hippolytus daneben zu ihrem Rechte kamen, begreift man aus der angesehenen Stellung dieser in der Verehrung des römischen Volkes. Dennoch muss die Möglichkeit zugestanden werden, dass bestimmte Heiligenfeste diese Darstellungen wenigstens angeregt oder populär gemacht haben. Nähmen sie eine direkte Beziehung auf solche Feste, so müsste doch in den Inschriften irgend eine Andeutung sich finden.

Die Basis zur Lösung der Frage bieten allein die weltlichen Darstellungen. Sie sind individuell und daher greifbar, und man gewinnt mit gutem Grunde aus ihnen rasch die Einsicht, dass die Elfenbeindiptychen als die entsprechendste Parallele angesehen werden müssen. Auf bestimmte Personen ist in Bild und Wort Bezug genommen, einigemal ist der Anlass deutlich ausgedrückt,[1]) in anderen Fällen lässt er sich mit einiger Sicherheit erraten. Daraus gewinnt man den Schluss, dass diese Glasgefässe bei besonderer Gelegenheit, aus besonderem Anlass angefertigt und als Geschenke an Freunde gegeben wurden. Der Neujahrstag, namentlich die Eheschliessung oder sonst ein bedeutsamer Tag in der Familie, Cirkusspiele, Fest-

---

tuis feliciter (175, 9) — d. a., v. im pace Dei zeses (176, 2) — . . . hilaris . . . (cu)m tuis omnibu feliciter semper im pace Dei (184, 3) — d. a., pie zeses (193, 4) — pie zeses cum tuis (195, 3) — Saluti, pie zeses cum Donata (195, 8) — Maxima, vivas cum Dextro (197, 5) — Severe, Cosmas, Lea (?), zeses (198, 5) — Pelete, vivas parentibus tuis (199, 5) — Coca, vivas parentibus tuis (200, 1).

[1]) 195, 11: über einem Altare reichen sich die Ehegatten die Hand. Die Umschrift: vivatis in Deo. Ähnlich 195, 12, doch fehlt der Altar, dagegen schwebt zwischen beiden das Monogramm Christi. Die Inschrift: Martura, Epectete, vivatis. Hier ist die Beziehung auf die Eheschliessung deutlich; vgl. auch 196, 4; 197, 6 (wo ein Eros zwischen den Ehegatten schwebt und deren Haupt berührt); 198, 1—3 u. s.

lichkeiten gaben dazu den Anlass. Vornehme und reiche Familien ordneten die Herstellung solcher Erinnerungen eigens zu diesem Zwecke an, weniger bemittelte Personen begnügten sich mit den minderwertigen Fabrikaten, die in den Magazinen auslagen. In letzteren musste das Individuelle fehlen, und so erklärt sich wohl, dass die religiösen Darstellungen, besonders die Paulus- und Petrusbilder meistens der Acclamation entbehren. Sie waren die neutralen Stücke, die jedem zur Verfügung standen.

Die Mehrzahl der Goldgläser entfällt in die Zeit von ca. 350—450. Einige Exemplare reichen ohne Zweifel weiter zurück, ob aber bis in das dritte Jahrhundert, ist höchst unsicher. Dagegen hat sich die Fabrikation wahrscheinlich bis an den Ausgang des christlichen Altertums fortgesetzt.[1])

Im Osten sind Goldgläser nicht bekannt geworden, doch darf daraus nicht geschlossen werden, dass sie dort nicht vorhanden waren.[2])

2. Geschliffene Gläser. Das Bildwerk ist hier durch Schleifung in das Glas selbst gelegt; die Wirkung erhielt zuweilen durch farbigen Glasfluss und andere Techniken eine Verstärkung.[3]) Der künstlerische Wert der Exemplare aus christlicher Zeit ist im allgemeinen ein ziemlich niedriger. Mythologische Scenen, Jagdstücke, Cirkuskämpfe, Idylle mischen sich in dieser Gruppe mit religiösen Bildern, charakteristisch, wie vieles andere, für die christliche Gesellschaft des fünften und sechsten Jahrhunderts.[4]) So sieht man auf dem Fragment einer in Trier gefundenen schönen Schale Quadrigen in heissem Wettrennen. Ein anderer rheinischer Fund führt Neptun, von Seetieren umgeben, vor, und die Umschrift PROPINO AMANTIBVS giebt hinreichend Aufschluss über die Bestimmung dieser Schale.[5]) Andererseits ist auf einem Trierer Exemplar die Opferung Isaaks so überraschend antik aufgefasst, dass man auf den Gedanken kommen konnte, den Vorgang als eine heidnische Opferscene zu deuten, und ohne Zweifel hat der ungeschickte Künstler eine antike

---

[1]) Ich habe die chronologische Frage ausführlich erörtert A. St. S. 203 ff. Vgl. auch K. S. 195 f.

[2]) Vielleicht darf man hierher beziehen, was Chrysost., Hom. de S. Melet. (Migne 50, S. 516) über Bilder des Heiligen ἐν φιάλαις sagt.

[3]) Über die Technik vgl. Fröhner, Marquardt, Blümner a. a. O.

[4]) Aufzählung bei Fröhner, S. 95 ff. — G. 463, 464. Vgl. auch Mowat, Exemples de gravure antique sur verre (Revue archéol. 1882, XLIV, 280 ff.); Pilloy in Gazette archéol. 1884, S. 224 ff., Taf. 32 bis 33 (Fund in Abbeville, Frankreich).

[5]) v. Wilmowsky, Archäol. Funde in Trier u. Umgegend, Trier 1873, II. — Jahrbb. des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinl. LXIX (1880), Taf. 5. Vgl. auch Taf. 1—4. Zu den weltlichen Darstellungen gehört auch die Hirtenscene B. Cr. 1868, S. 38, obwohl de Rossi sie symbolisch fasst.

Darstellung mit notdürftigen Neuerungen einfach wiederholt.[1]) Ein Strassburger Becher hat denselben Stoff, aber doch in Anschluss an die christliche Kunsttradition.[2])

Eine bessere Arbeit als diese provinzialen Erzeugnisse zeigen einige rheinische Exemplare, so in der Sammlung des deutschen Campo Santo in Rom das Fragment einer Danielscene, wo der Löwe vortrefflich aufgefasst ist.[3]) Porto hat zwei Fragmente geliefert, welche auf Mosaik- und Sarkophagvorlagen zurückweisen.[4]) Archäologisch schätzbar ist ein römisches geschliffenes Glas mit der fragmentarischen Taufdarstellung eines jungen Mädchens.[5])

Man kann aus diesen Erzeugnissen ein Doppeltes lernen: das Durcheinander christlicher und heidnischer Anschauungen gegen Ausgang des Altertums, sodann die offenbar auf künstlerischem Unvermögen beruhende Loslösung von dem traditionellen Cyklus. Das Vorhandensein und die Fortwirkung dieses letzteren sind nicht zu verkennen, aber die Beziehungen sind ganz lose. Am besten lässt sich dies an einer in Podgoritza in Serbien gefundenen, in die Basilewskysche Sammlung übergegangenen Schale im einzelnen verfolgen.[6]) Das Mittelbild und die sieben es umgebenden Scenen sind nicht zu verstehen ohne die älteste christliche Malerei. Der Verfertiger hat eine feste Überlieferung vor sich gehabt, aber in seiner ungeübten Hand und in seinem handwerklichen Denken sind nur allgemeine Reminiscenzen davon übriggeblieben, wie Bild und Inschrift bezeugen.

In der Mitte des Glasbodens ist, und zwar in der Innenseite, in einem schülerhaft gezogenen Kreise die Opferung Isaaks eingeschliffen. Das übliche Zubehör des Bildes ist da, aber alles ist barbarisiert. In diesem Hauptbilde kommt die Unfähig-

[1]) Abbildung S. 321 Fig. 98. Es dürfte nicht schwer sein, die massgebende Vorlage genauer festzustellen. Gerade diese Produkte der Kleinkunst behaupten den engsten Zusammenhang mit der Antike, so dass oft die Scheidung überhaupt nicht zu vollziehen ist.

[2]) Kraus a. a. O. S. 620 f. Fig. 225. 226.

[3]) Armellini a. a. O. Taf. 3, 3. — Dazu 2, 7 zweimal Moses mit dem Stabe; 2, 1 Orans mit Monogramm Christi; 3, 1, 3. Es sei hier auch ein Salbenfläschchen derselben Sammlung erwähnt mit der Inschrift PIE ZESES IN DEO.

[4]) B. Cr. 1868, S. 38: Christus, begleitet von zwei Heiligen oder Aposteln — Christus überreicht einem Apostel eine Rolle mit der Inschrift lex domini. Beide Stücke sind Fragmente.

[5]) B. Cr. 1876, Taf. 1. G. 464, 1. In der Darstellung ist nicht alles klar. Deutlich ist der weibliche Täufling und die auf das Haupt der Getauften sich legende Hand des Täufers (die Figur weggebrochen). Wer ist die andere aufrecht stehende Figur, welche das Gesicht rückwärts wendet? Man möchte an einen Taufzeugen denken, wenn der Nimbus diese Interpretation nicht absolut ausschlösse. Die Inschrift: MIRAX ALBA ist zu lesen Μεῖραξ (= μειράκιον, filia) albatur (= abluitur, baptizatur). De Rossi spricht seltsamerweise von dem sacerdote Mirax.

[6]) B. Cr. 1877, Taf. 5, 6; G. 463; R. E. I, 614.

keit des Verfertigers am schärfsten zum Vorschein. Das Mittelstück umrahmen sieben Scenen, nämlich:

1. Adam und Eva. Sie stehen neben dem Baume, um welchen sich die Schlange windet. Eva trägt eine eigentümliche Kopfbedeckung. Die Anlehnung an die ältere Kunst ist eine nahe.

2. Jonasscenen. Der Prophet ist eben aus dem Schiffe geschleudert, in welchem drei Personen, die Arme in Staunen erhebend, ihm nachschauen. Das Seeungetüm hat ihn bereits halb verschlungen. Die zweite Scene zeigt ihn unter der Kürbislaube auf einem Baumstamme (?) sitzend. Der Ausdruck des Nachdenkens ist vorhanden, aber doch nur unvollkommen.

3. Susanna. Eine Frau in betender Stellung; in dem steif herabfallenden Gewande scharf hervortretende Clavi. Die Inschrift stellt die Identität fest.

4. Drei Männer im Feuerofen. Auf die Darstellung des Feuers ist verzichtet. Kleidung und Haltung verraten einen genauen Anschluss an die cömeteriale Malerei.

5. Daniel unter den Löwen. Gleichfalls nach Massgabe der älteren Kunst. Daniel ist bekleidet, worin sich eine Rücksicht ausspricht, die schon vorher wirksam gewesen ist.

6. Quellwunder. Moses berührt mit einem gertenartigen Stabe einen Gegenstand, welcher eher wie ein Baum als wie ein Fels aussieht. Ein besonderes Interesse gewinnt diese Darstellung durch die beigeschriebenen Worte: Petrus virga perquodset, fontes ciperunt quorere (Petrus virga percussit — Fontes coeperunt currere), insofern darin Petrus dem Moses gleichgestellt wird. Vgl. darüber Sch., A. St., S. 169. Ficker, Darstellung der Apostel in der bildenden Kunst, S. 55 f.

7. Auferweckung des Lazarus. Mit einer Gerte nähert sich Christus in seltsamer Kleidung dem Grabeshause, in welchem der Oberkörper des Lazarus sichtbar ist. Die Vorlage ist nicht zu verkennen, aber das Grabeshaus der älteren Darstellungen ist nicht mehr verstanden und daher in eine eigentümliche Reduktion gebracht.

Man wird mit der Datierung in das sechste Jahrhundert nicht fehlgreifen. Die unbeholfene Arbeit hat ihren Wert, insofern sie das Fortleben des cömeterialen Cyklus bestätigt. Ich möchte behaupten, dass der Verfertiger seine Kenntnis in unterirdischen Grabstätten gewonnen hat. Die Sarkophagbildnerei ist ganz ohne Einfluss auf sie geblieben. Es wäre wichtig, den Entstehungsort der Schale festzustellen. Das Petrus-Mosesbild scheint mir in die Nähe Roms zu weisen. Vielleicht darf man an Gallien denken. Über die symbolische Bedeutung der Einzelbilder vgl. oben S. 184 f.

3. Vasa diatreta und Verwandtes. Den höchsten Triumph erreichte die antike Glasmanufaktur in den vasa diatreta (calices diatreti), meistens eiförmigen Bechern ohne Fuss, die rings von einem feinen Glasnetze umschlossen waren, welches nach der Meinung der einen durch Schnitt herausgearbeitet, nach anderen angelötet wurde.[1]) In Rom und Italien sind sie selten, verhältnismässig häufig dagegen in Gallien. Für die Mehrzahl darf die Entstehung in nachkonstantinischer Zeit in Anspruch genommen werden.

[1]) Vgl. die oben angeführte Litteratur, ausserdem die Aufzählung R. E. I, 615 f. Ein schönes Kölner Exemplar (jetzt in der Sammlung Basilewsky) mit in Gold gravierten Eroten bei G. 168.

Die Inschriften klingen zuweilen an die Acclamationen der Goldgläser an.[1]) Für die altchristliche Kunst haben diese kostbaren Erzeugnisse der Kunstfertigkeit keinen oder nur geringen Wert. Sie galten als Prunkgegenstände, welchen die technische Raffiniertheit ihrer Herstellung Bedeutung gab.

Zu dem Bestande luxuriösen Geschirres sind auch zwei ziemlich gleiche Becher zu zählen, deren einer einem römischen Cömeterium, der andere einer Trierschen Grabstätte entstammt.[2]) Beide bestehen aus weissem Glase, an welches in bestimmter stufenförmiger Anordnung von unten nach oben Konchilien, Schollen, gewöhnliche Fische in starkem Relief angelötet sind. Irgend eine Symbolik in dieser Dekoration zu suchen,[3]) geht nicht an. Die antiken Trinkgefässe gleicher oder ähnlicher Ausstattung stellen fest, dass allein das Interesse originellen und spielenden Schmuckes den Ausschlag gegeben hat.

4. Glaspasten. Neben den edelen und halbedelen Steinen waren, und zwar in noch grösserem Umfange, in Gebrauch die oft glücklichen Nachahmungen derselben in Glasfluss. Die durch Gravierung hergestellten Darstellungen derselben sind unterschiedslos mit den Gemmen bereits berücksichtigt worden.

---

[1]) Z. B. ΠΙΕ ΖΗϹΑΙϹ ΚΑΛΩϹ — BIBE MVLTIS ANNIS (R. E. n. 5—6).

[2]) R. S. III, Taf. 16. — Wilmowsky a. a. O. III; Kraus, S. 617.

[3]) So Wilmowsky, de Rossi, Heuser, aber doch nicht übereinstimmend.

FÜNFTER TEIL.

Ikonographie.

---

§ 28.

Einleitung.

Reicher und deutlicher als in der Architektur findet das künstlerische Innenleben seinen Ausklang im Bildwerk. Ersteht doch hier die Aufgabe, die grosse Mannigfaltigkeit des Handelns und Empfindens des Menschenlebens in eine Form zu giessen, in welcher ihre Eigenart den entsprechenden Ausdruck findet. Allerdings zog die christliche Kunst ihren Kreis von vornherein enger. Nicht die Menschheitsgeschichte der Vergangenheit noch das Menschendasein der Gegenwart kamen für sie grundsätzlich in Betracht, sondern die Geschichte, welche dem Glauben der Christenheit als heilige galt. Dennoch sind oft genug zwischen der Gegenwart und dieser weiten Vergangenheit persönliche Beziehungen gesucht und gefunden — begreiflicherweise, denn jene heilige Geschichte wurde ja als in ihrer Wirkung fortdauernd angesehen.

Die heilige Geschichte wurde nach den überlieferten Urkunden des Alten und des Neuen Testaments gelehrt, so wie man diese verstand. Der katechetische Unterricht, die Predigt, das geistliche Lied und die ungeschriebene Überlieferung formten den Stoff in der Vorstellung und schufen bestimmte Auffassungen und Bilder. Hier knüpfte die künstlerische Phantasie an, denn sie musste naturgemäss den Zusammenhang mit dem Verständnis der Gemeinde festhalten, für welche sie schaffend sich bethätigte.

In den ersten drei Jahrhunderten war das Bedürfnis nach scharfer Erfassung der geschichtlichen Situationen und der Einzelfiguren ein ganz geringes. Seit Konstantin jedoch tritt das Bemühen darum in stärkerem Masse hervor. Jetzt z. B. hebt in Beziehung auf Paulus und Petrus der Prozess an, welcher schliesslich mit den abgeschlossenen

Typen endigte, die das Mittelalter als feste Grössen übernahm. Jetzt wird zum erstenmal das Wagnis vollführt, Gott als Person in die Kunst einzuführen. Aus allerlei Unbestimmtheiten entwickeln sich ziemlich gleichmässige Einzeltypen.

Was von den Einzelfiguren gilt, kann auch von den geschichtlichen Vorgängen ausgesagt werden. Die blasse Allgemeinheit, welche die cömeteriale Malerei so stark drückt, weicht in dem Masse, als jetzt die Wahrheit der Natur sich als Norm einsetzt. Die Wiener Genesisminiaturen stellen besser als alles andere das neue Princip und seine Wirkung heraus. Natürlich sind Strömungen und Verschiedenheiten da, aber die allgemeine Physiognomie der nachkonstantinischen Kunst ist realistisch.

Die Ikonographie, wie sie hier gefasst ist,[1]) hat die Aufgabe, die wichtigeren Erscheinungen und Typen, welche durch die Bildwerke geboten werden, festzustellen und in ihrer Genesis verständlich zu machen. Diese Aufgabe ist eine doppelte: die eine richtet sich auf die äussere Seite, das Gewand, die Formen, die andere auf die treibenden Kräfte, welche die Erscheinung so oder so gestaltet haben. So wenig das physiologische Verfahren zu entbehren ist, so bleibt es doch ohne die damit zu verbindende psychologische Methode fruchtlos. Denn da diese Kunst religiöse Kunst ist, so ist ihre Geschichte nach innen wie nach aussen in engster Verbindung mit den religiösen Anschauungen und Empfindungen verlaufen.

Andererseits ist der Gedanke abzuwehren, als ob die altchristlichen Bildwerke unter einer gewissen geistlichen Aufsicht entstanden seien. Die ganze Art dieser Kunst schliesst eine solche Annahme aus.[2]) Damit ist nicht geleugnet, dass in einzelnen Fällen, z. B. bei den grossen Mosaikkompositionen oder in den Miniaturen des Kosmas Indikopleustes, ein gemeinsames Beraten der Künstler und schrifterfahrener, theologisch gebildeter Männer stattgefunden habe.

§ 29.

Die Quellen der Bildwerke.

Der Inhalt der altchristlichen Bildwerke entstammt den heiligen Schriften. Die Vorgänge und Personen derselben sind von der Kunst

[1]) Selbstverständlich ist von einer speciellen Ikonographie abgesehen. Es kam mir in erster Linie darauf an, diesen noch wenig angebauten Teil der christlichen Archäologie in seiner Gesamterscheinung und in seiner Gesamtentwickelung darzustellen. Specielle Litteratur, wo sie vorhanden ist, wird an dem betreffenden Orte genannt werden.

[2]) Sch., A. St., S. 57.

erfasst und in eine bestimmte Erscheinungsform gebracht. Massgebend konnte in dieser Gestaltung, wie oben schon erwähnt, allein die Vorstellung sein, in welcher sich der gegebene Stoff innerhalb der Kirche ausgeprägt hatte. Doch war diese Abhängigkeit keine absolute; individuelle Auffassungen fehlten nicht.

In manchen Fällen bildeten auch die kirchliche Dichtung[1]) und die Predigt die Vermittelung.

Der neutestamentliche Stoff ist nicht gleichmässig verwertet worden. Die apostolische Geschichte stand hinter dem Leben Jesu weit zurück, eine Thatsache, welche durch den symbolischen Charakter der ältesten Bildwerke hinlänglich erklärt wird. Die Apokalypse, lange ganz vernachlässigt und von der Skulptur im ganzen Verlaufe ihrer Entwickelung fast völlig beiseite gelassen, kam in den Mosaiken reichlich zur Geltung. Wo in den Evangelien über dieselben Vorgänge Berichte mit verschiedenen Details vorlagen, folgten die Kunstdarstellungen bald der einen Überlieferung, bald stellten sie sich auf eine allgemeine Zusammenfassung. Apokryphe Quellen zur neutestamentlichen Geschichte lassen sich nur in geringem Umfange feststellen und zwar da, wo die apokryphen Evangelien mit Vorliebe verweilen, in der Kindheitsgeschichte Jesu.[2])

Die Heiligenlegende hat, entsprechend ihrer grossen Bedeutung im christlichen Volkstum schon im vierten Jahrhundert, neben den heiligen Schriften die Kunst stärker beeinflusst, als die Monumente jetzt noch ausweisen. Die litterarischen Quellen lassen uns einen grossen Reichtum einstiger christlich-heroischer Darstellungen erkennen.[3])

Endlich hat die Zeitgeschichte ihre Spuren in den Bildwerken hinterlassen. Auch wo die Kunst nicht unmittelbar darauf gewiesen war, sich an die Erscheinungen der Gegenwart zu halten, z. B. in den Taufscenen, ist sie oft genug unbewusst den Einflüssen der Dinge, Institutionen, Anschauungen, welche sie umgaben, gefolgt; so in den Abendmahlsbildern im Codex von Rossano. In Wichtigem und in Unwichtigem hat sich die Gegenwart auf diese Weise in das Gebiet eingedrängt.

Ihre volle Herrschaft führte sie naturgemäss durch in den Vorgängen des menschlichen Lebens, die zur Darstellung kamen.

[1]) Joh. Ficker, Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke, Leipzig 1885 (Festgabe für Anton Springer).

[2]) De Waal, Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst (RQS 1887, S. 173 ff.; 272 ff.; 391 ff.).

[3]) Einiges bei Schwarzlose, Der Bilderstreit, Gotha 1890, S. 33 ff.; S. 24 ff.

Diese Stoffe und Beziehungen bestimmen inhaltlich den Charakter der altchristlichen Bildwerke, aber nicht ausschliesslich. Die christliche Kunst liegt andererseits in dem Ganzen der antiken Kunst nicht als eine isolierte Grösse, sondern durch unzählige Korrespondenzen mit ihr verbunden. In der Mannigfaltigkeit der christlichen Bildwerke spiegelt sich die Mannigfaltigkeit dieser Beziehungen wieder. In der christlichen Kunst lebte die antike Kunst noch fort, als diese ihre öffentliche Rolle längst ausgespielt hatte.

Die dekorativen Elemente sind ausnahmslos antikes Erbe.[1]) Die schönen Linien und anmutigen Ornamente, mit welchen im



Fig. 97. Psyche (S. Domitilla).

sechsten Jahrhundert und darüber hinaus die Mosaicisten ihre erhabenen Darstellungen in der Wölbung der Apsis umzogen, sind antik. Es giebt hier keine Selbständigkeit, oder wenigstens ist sie nicht über einige Versuche neuer Kombinationen, nämlich des Kreuzes oder des Monogrammes Christi mit antiken Ornamenten, hinausgeschritten. In den unscheinbarsten wie in den wirkungsvollsten Dingen stossen wir auf das Fortleben der klassischen Kunst, und es besteht hierin kaum ein Unterschied der Zeiten.

---

1) Portheim, Über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst, Stuttgart 1886. Vgl. oben S. 164 ff. und an anderen Orten.

Mehr bedeutet die Fortdauer der Antike ausserhalb des Dekorativen. Mythologische Stoffe sind im Verlaufe der Darstellung öfters genannt: Orpheus, Sirenen, Dioskuren, Eros und Psyche, (Fig. 97), nicht zu reden von den zerschlagenen Stücken, die ursprünglich einem mythologischen Cyklus angehörten, wie Panther, Steinbock, Seepferdchen, Granatapfel. Zwei koptische Mumienporträts im Museum zu Kairo führen uns einen Fall vor, dass auch die altägyptische Mythologie ähnlich fortgewirkt hat.[1]) In den figürlichen Darstellungen nämlich auf der Gewandung finden wir nichts Christliches, wohl aber den Apis mit dem Skarabäus, die heiligen Schlangen, den Ibis, die Sphinx, den Sperber und eine die Nephthys bezeichnende Hieroglyphe. Auf einem Relief schwebt über den dargestellten Personen die den Himmel nennende Hieroglyphe.[2]) Aus der ägyptischen Religion stammt vielleicht auch der Löwe, der in einem Bildwerk den mittleren Raum füllt.[3]) Bezeichnend ist vornehmlich die Einführung des Henkelkreuzes, dieses alten ägyptischen Symbols, in den christlichen Bilderkreis. Wie das Monogramm Christi wird es umkränzt, oder es steht in Begleitung des Monogrammes oder trägt im Henkel ein Kreuz.[4]) Ja gerade auf ägyptischem Boden haben wir das einzige Beispiel einer radikalen, erfolgreichen Umbildung eines christlichen Typus in die Formen ägyptischer Kunstmythologie: der heilige Georg nämlich ist dort zum Gott Horus gemacht. Auf einem Relief im Louvre reitet der christliche Heilige mit einem Sperberkopf und überhaupt ganz in der Ausstaffierung des Horus. Unter dem Pferde kriecht ein grosser Drache, welchen er mit dem Speere durchbohrt.[5])

Ein ähnlicher Prozess ist bisher nicht festgestellt. Der Einfluss, den die antike Kunst auf die Engeldarstellungen geübt hat, lässt sich damit nicht im entferntesten vergleichen.

An den Sarkophagreliefs macht man öfters die Beobachtung, dass eine oder mehrere Personen, Geheilte, Adorierende, Bittflehende, in kleinerer Figur gebildet sind (G. 376,1; 379,2; 367,2; 346,1; 353,1 u. s. w.). In vielen Fällen gab darin eine künstlerische Erwägung

---

[1]) Gayet, Les monuments coptes du musée de Boulaq, Taf. A u. B. — Oben S. 243 Fig. 71. Gayet entdeckt mit Unrecht (S. 25) auch la bête d'Apocalypse, une figure d'ange et un monstre qui semble bien appartenir à l'Apocalypse encore.

[2]) Gayet, Taf. 90. Ebers, Die koptische Kunst, S. 36 Fig. 7.

[3]) Gayet, Taf. 19. Ebers, S. 28 f. Fig. 4.

[4]) Gayet, Taf. 31—33; 44; 45; 70. Ebers, S. 8 Fig. 4; S. 21 Fig. 3; S. 40 Fig. 10; S. 41 Fig. 11. Vgl. überhaupt hierzu oben S. 261 ff.

[5]) Clermont-Ganneau, Horus et Saint Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre (Revue archéol. 1876, XXXII, S. 196 ff.; S. 372 ff. Taf. 18. Dazu 1877, XXXIII, S. 22 ff.; Abb. S. 24).

den Ausschlag, welche auf diese Weise sämtliche Relieffiguren am besten frei entfalten zu können meinte, indes anderswo ist der unmittelbare Einfluss antiker mythologischer Reliefs unverkennbar. Dazu zählt ein Fragment in Arles (Le Blant, Sarc. d'Arles Taf. 2, 2). Christus erweckt hier die Tochter des Jairus zum Leben (Matth. 9, 25);[1]) neben dem Lager knieen am Boden zwei ganz klein ausgeführte weibliche Gestalten, welche den Heiland adorieren. Noch weiter führt ein ebenfalls gallisches Relief in Saint-Maximin mit derselben Scene (G. 353, 2; Le Blant, Sarc. de la G. Taf. 55). Hier adorieren, in derselben kleinen Körperbildung, drei Personen verschiedenen Geschlechts. Antike Äskulapvotiva[2]) bieten so genaue Parallelen, dass die direkte Nachahmung keiner Frage unterliegen kann.



Fig. 98. Glasschale (Trier).

Eine Trierer Glasschale mit dem Opfer Isaaks durch Abraham (Fig. 98) bekundet in ihrer Weise dasselbe.[3]) Der Opferaltar, die Auffassung und Ausstattung der beiden beteiligten Personen, der ganze Charakter der Darstellung lassen sich wie eine Kopie aus der Antike an, welche durch den Widder und die Hand Gottes, sowie die Inschrift VIVAS IN DEO eine christliche Färbung erhalten hat.

§ 30.

Die göttlichen Personen.

Mehr als irgend ein anderes Stück des Bilderkreises steht die Darstellung Gottes unter der Einwirkung der religiösen und theologischen Vorstellung.[4])

[1]) Nicht Auferweckung der Tabea, wie Le Blant a. a. O. S. 4 annimmt, denn der Text Act. 9, 36 ff. (bes. v. 40) versagt in Einzelheiten.

[2]) Roscher, Ausführliches Lexikon der griech. u. röm. Mythologie, Art. „Asklepios", wo Sp. 638 f. die einschlägigen Kunstdarstellungen, deren in neuerer Zeit das Asklepieion an der Akropolis zahlreiche geliefert hat, die im Centralmuseum Aufstellung gefunden haben.

[3]) In dieser Bedeutung ist das höchst eigenartige Monument bereits oben S. 313 besprochen.

[4]) Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, Paris 1843 (für die ältere Periode ungenügend).

Das unmittelbare Handeln Gottes mit der Menschheit, wie die Litteratur des Volkes Jsrael es beschreibt, erfuhr schon in vorchristlicher Zeit durch philosophisch gebildete jüdische Gelehrte in Alexandrien, darunter als der erste Philo, eine Spiritualisierung und Idealisierung unter dem bestimmten Einflusse der antiken Denkweise, vor allem des Platonismus. Die konkrete Anschauung und Erzählung des Alten Testamentes in Beziehung auf Gott verfeinerten sich unter geschickter Anwendung der allegorischen Interpretation, und das Ergebnis war eine abstrakte Gottesvorstellung, welche die Gottheit als unerreichbar nicht nur dem Auge, sondern auch der wissenschaftlichen Erkenntnis in die weiteste Ferne zurückschob. Dieser abstrakte Gottesbegriff beherrscht in gewissen Abstufungen auch die altchristliche Theologie. So bestand hier schon eine Schranke gegen die bildliche Darstellung Gottes. Noch deutlicher redete das alttestamentliche Verbot, ein Bildnis der Gottheit herzustellen (Exod. 20, 4 f.), welches als ein Teil des Dekalogs, des gottgegebenen Gesetzes, im religiösen Unterricht und in der Predigt sich immer wieder der Gemeinde einschärfte. Seine Notwendigkeit schien ausserdem die eigene Erfahrung festzustellen, die Thatsächlichkeit der Götterverehrung im Bilde, der Bilderkultus der Fremdgläubigen, worin die kirchliche Anschauung die schlimmste Entwürdigung der Gottheit sah. Daher gehen immer wieder auf dieser Bahn die Angriffe der Apologeten, die dann auch Anlass nehmen, die reine Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit als den der Gottheit einzig würdigen Kultus festzustellen.[1]) Es war durchaus ausgeschlossen, dass in dieser Anschauung und Situation die alte Kirche ein Bild Gottes nach der Weise der Göttergläubigen zugelassen hätte.

Dennoch konnte die Kunst an Gott nicht vorübergehen; er war vielfach mit den biblischen Vorgängen unmittelbar verflochten, welche sie abbildete. Den Weg, den die Theologen gingen, indem sie die alttestamentlichen Theophanien als Christophanien deuteten, hat sie zunächst nicht beschritten. Sie fand eine einfachere Hilfe, welche ihr die Bildersprache des biblischen Textes nahe legte, welche für die Gegenwart und die Macht Gottes den Ausdruck „Hand Gottes" oder „Arm Gottes" hatte.[2]) So wurde die „Hand Gottes" der Ersatz

---

[1]) Beispielsweise Min. Fel., Oct. c. 32: quod enim simulacrum Deo fingam, cum, si recte existimes, sit Dei homo ipse simulacrum? . . . „At enim quem colimus Deum, nec ostendimus nec videmus" (Einwurf des Heiden). Immo ex hoc Deum credimus, quod eum sentire possumus, videre non possumus. Vorher c. 11 die Frage des Heiden: Cur nullas aras habent, templa nulla, nulla nota simulacra? . . . Deum illum suum, quem nec ostendere possunt nec videre u. s. w.

[2]) Z. B. 2. Chron. 20, 6; Hiob 1, 11;

für Gott selbst in der Kunst. In der vorkonstantinischen Periode ist ausnahmslos nur mit diesem Mittel Gott bezeichnet worden.

Aus den Wolken reckt sich die Hand Gottes, um das sündig gewordene Menschenpaar zu erschrecken (Wiener Genesis G. 112); sie zeigt Abraham den gestirnten Himmel, der seine reiche Nachkommenschaft abbilden soll (ebend. G. 113); sie ruft im entscheidenden Moment ihn zurück, da er sich anschickt, das Sohnesopfer zu vollziehen (oben S. 169). Sie reicht aus den Wolken dem Moses das Gesetz (S. 255 Fig. 74). Kurzum, sie bezeichnet das mannigfaltige Handeln Gottes. Zuweilen umhüllen Wolken die Hand, oder Strahlen gehen von ihr aus (Kosmas Indikopl. G. 142; 143; 147 u. sonst). Bald ist die Hand allein sichtbar, bald auch der halbe oder der ganze Arm.

Es war ein ärmlicher Notbehelf, an dem die Künstler kein Wohlgefallen haben konnten, der ihnen indes als die äusserste Konzession gewährt war. Als sie darüber hinausstrebten am Anfange des vierten Jahrhunderts, erfuhren sie eine scharfe Zurückweisung,[1]) und erst ein allgemeiner Umschwung der Verhältnisse bewirkte ein, freilich nicht schwer wiegendes Zugeständnis.

Das Einströmen nämlich des Heidentums in die Kirche seit Konstantin dem Grossen erweichte, wie in vielen anderen Punkten, so auch hier die strenge Anschauung der älteren Generation. Es löste nicht auf, milderte aber die Bedenken, welche einer persönlichen Darstellung Gottes bis dahin im Wege standen. Zwar die „Hand Gottes“ behauptete ihr Gebiet, indes einige jetzt auftretende neue Scenen verzichteten auf dieses Hilfsmittel und stellten die Gottesdarstellungen auf eine Linie mit den Christusdarstellungen.

Den ersten Platz nimmt ein das Opfer Abels und Kains vor Gott. Gen. 4, 3ff. wird erzählt, dass Kain von den Feldfrüchten — denn er war ein Ackersmann — und sein Bruder Abel von den Erstlingen seiner Schafe Gott ein Opfer darbrachten. Hier setzte die Weiterbildung ein. Auf italischen wie gallischen Sarkophagen sehen wir mit geringen Abweichungen den Vorgang so aufgefasst, dass Gott in voller Figur auf einem Felsen oder einem Steinhaufen sitzt und redend die Hand erhebt, während die beiden Opferer, der eine mit einem Lamm, der andere mit Ähren oder Weintrauben, herzutreten (G. 319; 333; 366; 372; 402. Le Blant, Sarc. d'Arles, Taf. 6). Gott ist als alter Mann mit vollem Haupt- und Barthaar

Ps. 10, 12; 27, 9; Jes. 26, 11; Ps. 44, 4; 89, 11, 14, 22; Jes. 52, 10 u. s. öfters.

[1]) Synode von Elvira oben S. 11.

vorgestellt, doch nicht als Greis. Es ist eine kräftige Gestalt in durchaus realistischer Darstellung. Die Göttlichkeit kommt kaum zum Ausdruck; nur einmal, an der Seitenwand des oben S. 258 abgebildeten Sarkophags in Verona (G. 333), sitzt Gott auf einem kunstvollen, auf einer Basis stehenden Stuhle, und der Kopf hat etwas Zeusartiges. Andererseits treten Abel und Kain in einer Weise zu ihm heran, welche jeden Gedanken an eine antike Opferscene ausschliesst. In bestimmter Absicht ohne Zweifel ist man dieser Analogie aus dem Wege gegangen. So dürfte auch die Eindruckslosigkeit und Unbedeutendheit dieses Typus zu erklären sein. Der Wettbewerb mit den hehren Göttergestalten der Antike scheint absichtlich vermieden zu sein. Darin besteht eine vollkommene Überein-



Fig. 99. Schöpfung der Eva (Lateranmuseum).

stimmung zwischen diesen Scenen und der berühmten Schöpfungsscene auf einem vielbesprochenen Sarkophage aus S. Paolo, jetzt im Lateranmuseum,[1]) aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts. Auf einem aus Flechtwerk hergestellten, mit dem üblichen Stragulum bedeckten Stuhle sitzt eine bärtige Gestalt, welche, die Rechte erhebend, eine kleine vor ihr stehende weibliche Figur, die ein bärtiger Mann vor sie hinstellt, anredet. Eine andere nackte Gestalt liegt am Boden ausgestreckt (Fig. 99). Wir haben hier demnach

[1]) Sch., A. St., V: Ein Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura (S. 145—176). Mit Tafel. Der Sarkophag wurde 1838 in der Paulskirche in unmittelbarer Nähe der Confessio des Apostels entdeckt. Er misst 2,678 M. Länge, 1,3 M. Höhe und 0,678 M. Breite. Die Vorderwand ist in zwei Zonen mit biblischen Scenen geteilt. Die Mitte nehmen die abbozzierten Brustbilder eines Ehepaars ein. Die Litteratur a. a. O. S. 146 Anm. 1; ausserdem Ficker, Lateran, S. 39 ff. n. 104.

die Schöpfung der Eva dargestellt, mit Anschluss an Gen. 2, 21 ff. Adam ist durch Gott in einen Schlaf versenkt, und aus seiner Rippe ist soeben das Weib gebildet. Als neue Schöpfung wird es durch einen Engel vor das Angesicht des Schöpfers gestellt; es scheint hier die Darstellung zu dem Bericht Gen. 1, 27 ff. zurückzuwenden.

Wenn der Typus Gottes, wie bemerkt, sich im allgemeinen mit demjenigen in der oben besprochenen Opferhandlung deckt, so weicht er des näheren durch einen, ich möchte sagen, stark plebejischen Zug dahinter zurück. Ein blödes Lächeln umspielt diese sehr gewöhnlichen, aller Hoheit baren Gesichtszüge. Die Furcht vor der Annäherung an antike Götterideale hat in das Extrem getrieben.

Auf einer höheren Linie liegt ein anderes italisches Sarkophagrelief von weit einfacherer Komposition, dem Monumente aus S. Paolo etwa gleichzeitig (G. 399). Auf einem Lehnstuhl sitzt Gott und ist aufmerksam beschäftigt, eine vor ihm auf einer Basis stehende Statue, das ist Eva, zu modellieren.[1]) Eine jugendliche Figur bildet die Begleitung. Adam fehlt. Wir haben hier eine direkte Nachbildung der Menschenschöpfung durch Prometheus.[2]) Nicht nur die Komposition, sondern auch die Gestalt Gottes, der echte Typus eines schaffenden Künstlers, mit edelem Haupte, stellen dies fest. Aber ebensowenig kann fraglich sein, dass auch die Gruppe in S. Paolo von dorther beeinflusst ist. Doch indem der Bildhauer nicht die Handlung in ihrem Werden, sondern die fertige Handlung wählte, entfernte er sich weiter von seinem Vorbilde.

Wenn diese Skulpturen unmittelbar an den Schrifttext und seine religiösen Voraussetzungen anknüpften, so ist auf der anderen Seite auch der Weg betreten, auf welchem die Theologie schon längst gegangen war, indem sie in den Erscheinungen Gottes Manifestationen Christi vor seiner Menschwerdung sah. Auf dem Mosaik in S. Maria Maggiore, welches die Begegnung Abrahams mit Melchisedek schildert (G. 215, 1), erscheint oben in den Wolken eine Halbfigur, welche durch eine Armbewegung ihre lebhafte Zustimmung zu

[1]) Die Basis boten die Worte Gen. 2, 22: *καὶ ῴκοδόμησεν ὁ θεὸς τὴν πλευράν, ἣν ἔλαβε ἀπὸ τοῦ Ἀδάμ, εἰς γυναῖκα.*

[2]) Das bekannteste Beispiel ein kapitolinischer Sarkophag (Museo Capitolino IV, Taf. 25); vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, Leipzig 1863, S. 266. Man hat in diesem Relief mit Unrecht eine Mischung heidnischer und christlicher Ideen gesehen. Zum Sarkophag aus S. Paolo insbesondere ist zu vergleichen ein Relief im Museo Pio-Clementino (Visconti, Museo P.-Cl. IV, Taf. 34. O. Müller, Denkmäler III, 840). — Ein drittes christliches Beispiel haben wir in einem Relieffragment in Neapel zu sehen, wo Gott ebenfalls die vor ihm stehende Eva mit der Hand berührt (G. 396, 2). Vgl. Ficker, Darstellungen der Erschaffung des Menschen (a. a. O. S. 43 f.); Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christl. Altertums, S. 84 ff.

dem Vorgange ausdrückt. Es ist Christus, wie der Typus sicher stellt, der den dem Auge verborgenen höchsten Gott vertritt. Genau so zeigt er sich in demselben Cyklus nochmals (G. 217, 1), obwohl nach dem Texte (Gen. 31, 11) der Redende nicht Gott, sondern der „Engel Gottes" ist. Indes ist bekannt, dass die altchristliche Theologie hinter dem „Engel Gottes" wie hinter dem Logos Gott schaute. Dagegen in derselben Bilderreihe wird wiederum Gott selbst zweimal (G. 219, 3, 4) durch Christus repräsentiert.

Dunkel bleibt der gewaltige Kopf eines bärtigen Mannes, der einen Felsen krönt, aus welchem Wasser strömt, auf einem Sarkophag in Syrakus (G. 365 a), doch ist die Deutung auf Gott wenig wahrscheinlich,[1]) während die Lipsanothek in Brescia den Fall bietet, dass der „Engel Gottes" als wirklicher Engel in den Wolken erscheint und nicht in der Maske Christi (G. 443).[2])

So ist im grossen und ganzen die Kunst an die frühere Beschränktheit gefesselt geblieben. Das Fortleben sowohl der „Hand Gottes" bis an den Ausgang des christlichen Altertums als auch die Ersetzung Gottes durch Christus oder einen Engel bestätigen die Fortdauer der früheren Bedenken; dagegen stellen die Schöpfungs- und die Opferscenen fest, dass diese Bedenken ihre volle Kraft verloren hatten und einen Kompromiss nicht mehr hindern konnten.

Ganz anders verhält es sich mit dem Christusbild, obwohl auch dieses in seiner Anwendung und in seiner Gestaltung an bestimmte religiöse Voraussetzungen selbstverständlich gebunden war, die kurz skizziert seien.

Der allgemeine Glaube der Kirche setzte Christus in die Sphäre des Göttlichen, wie verschieden auch längere Zeit die Formeln waren, in denen diese Göttlichkeit wissenschaftlich erfasst und zum Ausdruck gebracht wurde.[3]) Ja gerade auf diese göttliche Seite war das vorherrschende Interesse der Theologen und sicherlich auch der

---

[1]) So lange keine sichere Erklärung der Hauptscene gefunden ist, wird auch dieses Stück der Reliefdarstellung uns seinem Inhalte nach verschlossen bleiben. Die Darstellung hat keine Parallele in der altchristlichen Kunst. Vgl. zum Ganzen Bull. della commiss. di antich. di Sicilia 1872, S. 22 ff.; Gazette archéol. 1877, S. 157 ff.; Revue archéol. 1877, XXXIV, S. 353 ff.; Garrucci V, S. 94 ff.

[2]) Aus einer Wolke blickt ein bartloses Antlitz mit dichtem, flatterndem Haar und redet zu Moses, der, die Rechte ausstreckend, der Erscheinung sein Antlitz zuwendet. Am Boden liegt eine Doppeltafel Das führt, entgegen der gewöhnlichen Interpretation (G., S. 64), auf Exod. 34, 1 ff. Für die vorliegende Frage kommen in Betracht die Worte v. 5: *καὶ κατέβη κύριος ἐν νεφέλῃ.*

[3]) Bezeichnend der Anfang der Clemenspredigt (sog. 2. Clemensbrief): *ἀδελφοί, οὕτως δεῖ ἡμᾶς φρονεῖν περὶ Ἰησοῦ Χριστοῦ ὡς περὶ θεοῦ, ὡς περὶ κριτοῦ ζώντων καὶ νεκρῶν.*

Gemeinden gerichtet. Der herrschaftsmächtige Gottessohn, der ewige Logos, der in der Glorie thront und einst zum Weltgericht wiederkommt, stand kräftiger im Bewusstsein der Christenheit als das Erdenleben Jesu. Es fehlen nicht die Bezüge auf dieses letztere, aber sie stehen hinter der anderen Seite zurück. Jedenfalls hat nicht das Interesse an der menschlichen Persönlichkeit dem Christusbild in der Kunst Eingang und Bedeutung verschafft, sondern die sepulkrale Symbolik. Ein allgemeines geschichtliches oder religiöses Interesse an dem Leben Jesu ist nur in ganz geringem Masse in der älteren Kunst zu entdecken; was sie von menschlich Geschichtlichem bietet, ist gewählt nach dem Gesichtspunkte der Symbolik.

1. Der präexistente Christus. Die Symbolik suchte ausschliesslich den wundermächtigen Christus, dessen Handeln die Auferstehungshoffnung sicher stellte. Von dem vorzeitlichen Logos, über welchen die Theologen spekulierten, hat die Kunst in der vorkonstantinischen Periode ganz abgesehen, ohne Zweifel aus derselben Scheu, welche sie gegenüber der Erfassung Gottes im Bilde bezwang. Erst vom vierten Jahrhundert an thut sie hier einen Schritt und schafft eine doppelte Gruppe: die eine bilden die Darstellungen der sog. Zuweisung, die andere die bereits besprochenen alttestamentlichen Theophanien.

Der grosse Sarkophag aus S. Paolo (S. 324 Fig. 99) giebt ein gutes Bild von der ersten Gruppe. Zwischen Adam und Eva steht eine langlockige Gestalt, Christus, in der Rechten ein Ährenbündel, in der Linken ein Lamm dem ersten Menschenpaare darreichend. Das ist die gewöhnliche Form. Ein andermal greift Adam nach den Ähren, und neben ihm am Boden steht ein Korb mit Äpfeln (G. 396, 4). In jedem Falle wird den Stammeltern etwas zugeteilt, und zwar irdische Gaben. Da Adam stets die Ähren, Eva stets das Lamm erhält, so liegt der Gedanke an eine bestimmte Teilung nahe, wobei die Ähren auf den Ackerbau, das Lamm auf Spinnen und Weben anspielen könnten. Nichts aber hindert, die beiden Gaben in Gesamtheit als solche zu fassen, welche das irdische Leben mit seiner Arbeit bezeichnen.[1] So tritt hier der präexistente Christus in den ersten Anfängen der Welt- und Heilsgeschichte hervor. Nicht ein neuer Typus ist dafür gesucht, sondern das damals vorhandene Bild verwertet.

[1] Sch., A. St., S. 156 f. Joh. Ficker, Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke (Festgabe für Anton Springer, Leipzig 1885) S. 31 ff. Breymann a. a. O. S. 122 ff.

Dagegen in den Mosaiken von S. Maria Maggiore ist der jenseitige Charakter gewahrt; die Form dazu bot die Antike, welche die Götter nicht selten in Halbfigur in der Höhe erscheinen liess. [1])

Ausserhalb dieser beiden Gruppen steht ein Bild unter den Miniaturen des Kosmas (G. 150, 1), welches Visionen Daniels vorstellt. Während unten die Repräsentanten der vier Weltreiche hinziehen, erscheint oben, auf einer Wolke wandelnd, der „Menschensohn," eine jugendliche Christusfigur mit Doppelnimbus. [2])

2. Das menschliche Leben Christi. Die Mehrzahl der Christusbilder hat das menschliche Leben Jesu von der Geburt bis zur Himmelfahrt als Inhalt, und in dieser Reihe wiederum überwiegen die Wunderthaten. Der Geburts- und Kindheitsgeschichte Jesu[3]) hat schon früh die Phantasie sich bemächtigt; die Frucht sind die apokryphen Evangelien. So sehr diese schon vor dem vierten Jahrhundert verbreitet waren, so hat sich die Kunst ihnen lange verschlossen gehalten; erst seit jener Zeit gewinnen sie einen gewissen Einfluss. So in der Darstellung der Verkündigung. Während ein Gemälde in S. Priscilla sich noch ganz im biblischen Rahmen hält,[4]) stossen wir auf Skulpturen, wo Maria, als der Engel zu ihr tritt, mit Spinnen (G. 344, 3; 458; 453; 478 und sonst) oder mit Wasserschöpfen (G. 417; 447; 454; RQS 1887 Taf. 7) beschäftigt ist.[5])

Die älteste Darstellung des neugeborenen Christuskindes haben wir auf einem ziemlich versteckt, hoch in einem Cubiculum angebrachten Gemälde in S. Priscilla in Rom aus dem zweiten Jahrhundert (Fig. 100). Maria hält das nackte Knäblein, welches sich soeben nach dem Beschauer umwendet, an ihre Brust. Joseph vervollständigt die Gruppe, die durch den Stern in der Höhe als die heilige Familie gekennzeichnet wird. Hier ist noch alles menschlich, natürlich.[6])

---

[1]) Jupiter an der Trajanssäule und Opferung der Iphigenia auf einem pompejanischen Wandgemälde. Weitere Beispiele Sch., A. St., S. 64.

[2]) Dan. 7, 13: *ἐθεώρουν ἐν ὁράματι τῆς νυκτὸς καὶ ἰδοὺ μετὰ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ ὡς υἱὸς ἀνθρώπου ἐρχόμενος.*

[3]) Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890. Dazu Liell, Darstellungen der Jungfrau Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben, Freiburg 1887 an versch. Orten, und Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, 2. Aufl., Stuttgart 1886.

[4]) Liell, Taf. 2; Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus, Freiburg 1891, Taf. 6, 2. Maria sitzt auf einem Stuhle, und der Engel tritt, den Arm redend gegen sie ausstreckend, zu ihr heran. Ich halte dieses Bild jetzt auch für eine Verkündigung. Ein weiteres vorkonstantinisches Beispiel in derselben Ausführung hat Wilpert a. a. O. (Taf. 3—4, dazu S. 3) bekannt gemacht.

[5]) Vgl. hierüber de Waal, Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst a. a. O.

[6]) Das Bild hat eine grosse Litteratur

Ein zeitlich anschliessendes Gemälde in der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus vor Rom aus dem dritten Jahrhundert lässt zum erstenmal die huldigenden Magier und zwar in der Zweizahl auftreten.[1] Der eine kommt von links, der andere von rechts heran. Damit ist eine neue Entwickelung eingeleitet, welche bald zu einem Ceremonienbilde führte. Vielleicht das erste in dieser Reihe ist die Magierhuldigung in dem Cömeterium SS. Trasone e Saturnino. Vornehm empfangen Maria und Jesus die Magier, die zu beiden Seiten zu je zweien auftreten.[2]

Diese Unbestimmtheit der Zahl findet ihre Erklärung darin, dass die Evangelien hierüber nichts aussagen; erst seit dem vierten Jahrhundert konsolidiert sich die Dreizahl, die aus den drei Arten der Gaben, Gold, Weihrauch und Myrrhen (Matth. 2, 11) erschlossen wurde.[3]



Fig. 100. Heilige Familie (S. Priscilla).

Auf dieser Basis entwickelt sich nun eine grosse Mannigfaltigkeit im einzelnen. Wir haben die Weiterbildungen in der Darstellung des Jesusknaben ins Auge zu fassen. Häufig ruht dieser jetzt in einer Krippe oder in einem Korbe, welcher wohl eine Wiege vorstellen soll.[4] Ochs und Esel befinden sich in der Umgebung. Ihre Anwesenheit beruht auf keiner tieferen Reflexion, sondern ergab sich aus der Örtlichkeit von selbst.[5] Nur ausnahmsweise ist das Kind ganz nackt,[6] sonst entweder in ein langes, faltiges

---

hervorgerufen, die in der Hauptsache bis zum Jahre 1880 in meinen Arch. Stud., S. 177 ff.: „Die Marienbilder der altchristlichen Kunst" verzeichnet ist. Die männliche Figur wird meistens als Jesaias gedeutet. Abbildungen u. a.: De Rossi, Imagines selectae deiparae virginis, Romae 1863, Taf. 1 (farbig); Liell, Taf. 5 (farbig); G. 81, 2; Kraus, R. S., Taf. 4; R. E. II, 362; Sch., A. St., S. 187.

[1]) Die Abb. de Rossi, Taf. 5 und in meinen Arch. Stud. S. 197 ungenau, besser Liell a. a. O. Taf. 4; Wilpert a. a. O. Taf. 3—4. Auf demselben Deckengemälde treten in der vorhergehenden Scene der Entdeckung des Sternes drei Magier auf.

[2]) Sch., A. St., S. 200; Liell, Taf. 3.

[3]) Es ist noch hinzuzufügen, dass eine Vase aus schwarzem Marmor im Museo Kircheriano, wahrscheinlich aus dem fünften Jahrhundert (beschrieben Sch., A. St., S. 283. Abb. Liell, S. 286), sogar sechs Magier zeigt. Wenn auch zugegeben wird, dass symmetrische Gesichtspunkte mitgewirkt haben, so konnten diese doch nur darum sich durchsetzen, weil es einen festen Kanon hinsichtlich der Zahl der Magier nicht gab.

[4]) Schmid, S. 82 ff.

[5]) So richtig Schmid, S. 72 ff.

[6]) Liell, S. 287 Fig. 59.

Kindergewand gekleidet oder fest gewickelt. In diesen Dingen ist einfach die Wirklichkeit kopiert.

Diese Komposition illustriert uns Fig. 101, ein Sarkophagrelief im Lateranmuseum. In einer weidengeflochtenen Wiege ruht, von Tüchern umwickelt, der Jesusknabe; neben ihm stehen Ochs und Esel. Maria dagegen sitzt abseits und wendet den Blick nach der entgegengesetzten Richtung. Zwischen ihr und dem Jesusknaben erblicken wir einen durch den Stab kenntlich gemachten Hirten. An der anderen Seite schreiten die Magier mit ihren Gaben heran; der vordere weist mit der Hand auf den Stern. Ein Kamel und Bäume schliessen links die Scene ab. Joseph fehlt. Dieser Umstand und die Nebenrolle, in welche Maria gestellt ist, dürften ihre Erklärung in dem Bestreben finden, die menschlichen Beziehungen des Jesusknaben zurückzuschieben, um seine Göttlichkeit um so mehr hervor-



Fig. 101. Geburt Christi.

treten zu lassen. Dieselbe Beobachtung machen wir an anderen Darstellungen dieses Vorganges.

Die sich an die Geburt des weiteren anknüpfenden Vorgänge, wie die Magier vor Herodes, das Reinigungsopfer, die Flucht nach Ägypten, der bethlehemitische Kindermord, der zwölfjährige Jesus im Tempel, sind hauptsächlich von der Miniaturmalerei, vom Mosaik und in Elfenbeinwerken aufgenommen (Codex des Rabbula G. 130; S. Maria Maggiore G. 212—214; Cathedra des Maximianus G. 417; 418; Mailänder Diptychon 454, hier auch Jesus im Tempel, u. s. w.).

Ein grösseres Interesse knüpft sich an die Taufe Christi[1]), insofern Jesus zuweilen dabei als Knabe erscheint,[2]) was aus der unwillkürlichen Rückwirkung der Praxis der Kindertaufe zu erklären sein wird. Häufig ist der Flussgott Jordan in die Scene hineingezogen[3]) oder auch Engel. Letztere, in dieser Scene zum erstenmal um die Mitte des sechsten Jahrhunderts auf der Cathedra des Maxi-

[1]) J. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, München 1885. Mit 169 Skizzen auf 22 Tafeln.

[2]) Strzygowski, Taf. 1, 5—9 u. sonst.

[3]) Darüber unten S. 375 Näheres.

mianus hervortretend (G. 418, 2), verdanken ihre Verwendung dem zunehmenden Streben überhaupt in der Kunst, Engel eintreten zu lassen in die Geschichte Jesu, worüber die Mosaiken in S. Maria Maggiore die beste Auskunft geben. Hier erscheinen sie als anbetend oder dienend.[1]) Die Taube (Matth. 3, 16 und die Parallelen) fehlt selten; zuweilen reckt sich auch die Hand des Vaters zur Be-



Fig. 102. Taufe Christi (Konstantinopel).

zeichnung seiner Worte (Matth. 3, 17 und die Parallelen) aus dem Himmel.[2])

Zu den bekannten Darstellungen ist neuerdings ein schönes Relief auf einer Säulentrommel in Konstantinopel getreten (Fig. 102), welches als ein wertvolles Zeugnis der Leistungsfähigkeit der griechischen Kunst des sechsten Jahrhunderts gelten darf. Vier Personen bilden die von Weinlaub umsponnene Scene: die mächtige Gestalt

[1]) Ich verweise darauf, dass in unserem Texte auf die Tauferzählung die Versuchung folgt, und diese Matth. 4, 11 mit den Worten zu Ende erzählt wird: τότε ἀφίησιν αὐτὸν ὁ διάβολος καὶ ἰδοὺ ἄγγελοι προσῆλθον καὶ διηκόνουν αὐτῷ.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung bei Strzygowski, Taf. 1; 2.

des Täufers, zwei assistierende Engel und Christus.[1]) Auffallend erscheint die dem Beschauer scharf entgegentretende, völlige Nacktheit Christi.

Das Wunderwirken Jesu nimmt den grössten Raum ein. Die Wunderthaten sind fast sämtlich ausgeschöpft; doch ist ein Unterschied des Interesses unverkennbar, und das Bestimmende darin ist auch in späteren Jahrhunderten die durch die sepulkrale Symbolik geschaffene Auswahl. Die ausführlichste Erzählung dieser Art haben wir in dem syrischen Codex des Rabbula, demnächst in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna (S. 210ff.).

Das Leiden Christi hat die Kunst der älteren Zeit nicht zum Gegenstand der Darstellung gemacht, nicht nur aus dem Grunde, weil ihre Tendenz auf den die Welt und ihre Mächte beherrschenden Christus ging, sondern auch weil der feinere Doketismus der Christologie Schranken zog. Die allgemeine Abneigung der damaligen Kunst, das Leiden darzustellen, mag immerhin auch in der Wagschale gelegen haben, aber doch nur mit unbedeutendem Gewicht.

Das einzige Passionsbild der vorkonstantinischen Zeit, eine Kreuzigung, rührt nicht von christlicher, sondern von heidnischer Hand her, muss aber dennoch um seiner allgemeinen archäologischen Bedeutung willen in Berücksichtigung genommen werden.

Im Jahre 1856 wurde in einem der Gemächer des kaiserlichen Palastes am südwestlichen Abhange des Palatins ein Graffito des dritten Jahrhunderts entdeckt, welches eine zur Verspottung der Christen angefertigte, in roher, eingeritzter Zeichnung hergestellte Kreuzigung zeigt.[2]) An einem niedrigen Kreuze ist ein Mensch mit Eselskopf befestigt, der sich einem am Boden stehenden Manne zuwendet, welcher diesem Bilde durch Kusshand eine religiöse Verehrung bezeugt. Die Beischrift ΑΛΕΧΑΜΕΝΟϹ ϹΕΒΕΤΕ (*σέβεται*) ΘΕΟΝ („Alexamenos betet seinen Gott an") stellt fest, dass mit dieser Kritzelei der Christ Alexamenos verspottet werden sollte. Die Karikatur erklärt sich aus dem durch Tertullian zuerst bezeugten Wahn, dass die Christen ein aus Mensch und Esel zusammengesetztes Gebilde verehrten.[3])

[1]) Strzygowski, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit (Byzant. Zeitschr. 1892, S. 575 ff.).

[2]) R. Garrucci, Il Crocifisso graffito in casa dei Cesari, Roma 1857; F. Becker, Das Spottcruzifix der römischen Kaiserpaläste, Breslau 1866; F. X. Kraus, Das Spottcruzifix vom Palatin, Freiburg 1872. Das Original im Museo Kircheriano. Beste Abbildung G. 483.

[3]) Tertull., Apol. c. 16; Adv. Nat. I, 14; Min. Fel., Oct. c. 9, 4; 28, 7.

In die christliche Kunst ist die Leidensgeschichte erst durch die Vermittellung der Sarkophagreliefs gekommen, und zwar schon im vierten Jahrhundert. Im folgenden Jahrhundert begegnet sie dann auch in den Mosaiken und in der Buchmalerei. Die Schilderungen umspannen die Zeit vom letzten Mahl bis zur Kreuzigung. Indes ist man dieser letzteren im vierten Jahrhundert noch ausgewichen und hat überhaupt das Leiden Christi gemildert. Ein schöner Sarkophag aus dieser Zeit im Lateranmuseum (Fig. 103) giebt von dieser Auffassung ein treues, lehrreiches Bild.[1])

Fünf Säulenpaare bilden ebenso viele Flächen, in welche je eine Scene gestellt ist. Die geschichtliche Reihenfolge ist nicht innegehalten. Das erste Bild zeigt uns Simon von Kyrene, der, von einem Soldaten begleitet, das Kreuz trägt; auf Jesus ist überhaupt verzichtet. Ein gallischer Sarkophag dagegen (G. 352, 2) lässt hier



Fig. 103. Passionsscenen (Sarkophag des Lateranmuseums).

auch Jesus auftreten. Es folgt die Dornenkrönung. Vorsichtig legt der römische Soldat die Krone auf das Haupt Jesu, der sie wie ein zu krönender Sieger empfängt; kein Zug des Leidens oder auch nur der Demütigung spielt hinein. Die Verspottung ist zur Verherrlichung geworden. Mit derselben sieghaften Haltung schreitet in der vierten Scene Jesus auf Pilatus zu und redet ihn an. Verwirrt, verlegen, nachdenklich wendet der Prokurator das Haupt seitwärts, während, der Geschichtserzählung vorgreifend, ein Diener Gefäss und Schale herbeiträgt, damit jener seine Hände in Unschuld wasche (Matth. 27, 24).

So gestaltet sich das Leiden Christi zu einem Siegesgange; die Gedanken, die dasselbe suchen, werden sofort in andere Richtung geführt. Besiegelt wird diese Tendenz durch die mittlere Darstellung, das von einem Kranze umwundene Monogramm, das über dem Grabe

[1]) Ergänzt ist ausser an dem Kreuze nur weniges in der Mitte (Ficker, S. 113 n. 171).

mit den schlafenden Wächtern sich erhebt, ein Symbol des siegreich auferstandenen Christus. Auch sonst ist dieses Symbol in Verbindung mit der Leidensgeschichte in demselben Sinne gebracht (G. 350—353 u. s.).

Denselben Eindruck seiner göttlichen Majestät ruft Jesus in Herodes hervor (G. 335). Diese Abschwächung und Umbiegung des Leidens charakterisieren die Sarkophagreliefs ausnahmslos.

Aber auch die Mosaiken in S. Apollinare nuovo beherrscht dieser Zug. In zehn Scenen wird hier die Passion erzählt, aber fremdartig steht Jesus in diesen Vorgängen, die sich um ihn drehen. Es ist kein innerer Zusammenhang zwischen ihm und den Menschen und Handlungen um ihn vorhanden. Man hat den Eindruck, dass alles nur ein Schauspiel sei, Doketismus, um theologisch zu reden (G. 250; 251). Genau so steht es mit den Miniaturen des Evangeliencodex in Rossano (S. 193). Daran kann man lernen, wie stark noch im fünften bis sechsten Jahrhundert in der Kunst die Abneigung gegen alles war, was Christus in menschlicher Schwachheit und Hilflosigkeit zeigen könnte. Um so verwunderlicher muss es erscheinen, dass dennoch schon um diese Zeit die Kunst den Crucifixus hatte.[1])

Ein Relief der Holzthür von S. Sabina (S. 282) und ein Elfenbeinwerk des Britischen Museums dürfen als älteste Beispiele, nämlich des fünften Jahrhunderts, angesehen werden. Das Elfenbeinrelief[2]) verbindet die Erhängung des Judas in scharfem Kontraste mit der Kreuzigung. Das Kreuz ist, den geschichtlichen Verhältnissen entsprechend,[3]) nicht viel über Manneshöhe. Über dem Haupte Christi läuft der Titulus REX IVD (aeorum). Christus ist völlig entkleidet bis auf eine schmale, um die Hüften geschlungene Binde. Durchbohrt sind die gerade ausgebreiteten Hände, nicht die Füsse, worin das Relief gleichfalls das Recht der evangelischen Überlieferung für sich hat.[1]) Das Antlitz ist geradeaus gerichtet, das Auge offen. Jede Reaktion eines Schmerzes am Körper ist vermieden. Unbeweglich, ohne eine Verzerrung hängt der Leib am Kreuze. Darin erblicken wir die Zusammenhänge mit dem Doketismus der älteren Kunst, ja hier will diese Apathie darum noch höher gewertet werden,

[1]) Zestermann, Die bildliche Darstellung des Kreuzes und der Kreuzigung Jesu Christi, Leipzig 1867. 1868 (Programme der Thomasschule); Dobbert, Zur Entstehungsgeschichte des Cruzifixes, Berlin 1880; Engelhardt, Die ältesten Cruzifixe (Zeitschr. f. kirchl. Wissensch. 1880, S. 188 ff.); R. E. II, 238 ff.; Grisar, Kreuz u. Kreuzigung (RQS 1894, S. 1 ff.).

[2]) R. E. II, 75; G. 446, 2.

[3]) H. Fulda, Das Kreuz und die Kreuzigung, Breslau 1878; V. Schultze, Kreuz (in Real-Encyklopädie f. protest. Theologie u. Kirche, 2. Auflage, VIII, 270 ff. [Leipzig 1881]).

[4]) Vgl. darüber die angeführte Litteratur.

weil ein jüdischer Knecht in diesem Augenblicke dem Gekreuzigten den Speer in die Seite stösst. Dagegen sollte die Schmerzempfindung in Johannes und Maria zum Ausdruck kommen, die links neben dem Kreuze stehen, aber alles ist in eine tote Starrheit gebunden. Der erhängte Judas, zu dessen Füssen ein Beutel mit dem ausgeschütteten Verrätergelde liegt, ist mit grosser Wahrheit gebildet. Eine andere Weise hat das Holzrelief von S. Sabina (Fig. 104).

Den Hintergrund bilden die Mauern der Stadt Jerusalem, deren naiver Aufbau weit absteht von der Architektur, welche nicht selten



Fig. 104. Kreuzigung (S. Sabina).

an derselben Stelle die Sarkophagreliefs bieten. Im Vordergrunde erblicken wir die drei Gekreuzigten, in der Mitte die mächtige Gestalt Christi, ihm zur Seite die knabenhaften Schächer. Sie sind bis auf ein schmales Schurzband unbekleidet und nur an den Händen angenagelt, während die Füsse auf einem Trittbrette stehen. Das Antlitz wenden sie etwas nach links; ein Unterschied zwischen dem unbussfertigen und dem reuigen Schächer ist nicht bemerkbar. Noch ist hervorzuheben, dass die drei Gekreuzigten lebend dargestellt sind.

Die Ungeschicktheiten der Komposition wie der Einzelheiten fallen sofort ins Auge und sind nicht ausschliesslich aus der Neuheit

des Gegenstandes erklärlich zu machen, sondern haben ebensosehr in der Inferiorität des Bildhauers ihren Grund.

Diese Auffassung steht einzigartig in der altchristlichen Kunst. Sie hat keine Vorläufer und keine Nachfolger. Nirgends treffen wir wieder auf eine solche Isoliertheit.[1])

Die erste grosse Kreuzigungsdarstellung bietet der syrische Codex des Rabbula vom Jahre 586. In ein langes weites Gewand gehüllt, welches oben die Arme bloss lässt, hängt der Heiland am Kreuze. Das Haupt ist leicht geneigt; auf dem Antlitz mit den geöffneten Augen liegt ein tiefer innerlicher Schmerz. Ein Doppelnimbus umzieht das langgelockte Haupt. Auch die Füsse sind durchbohrt. Links erhebt ein als Longinos bezeichneter Krieger die Lanze zum Stich in die Seite, rechts reicht ein Mann den essiggetränkten Schwamm. Unten, gerade am Fusse des Kreuzes sitzen drei rohe Kriegsknechte und würfeln das Gewand aus. Das ist die Mittelgruppe.

Zu beiden Seiten hängen an etwas niedrigeren Kreuzen die zwei Schächer, nackt, nur mit einem Schurz über den Hüften. Der eine wendet sein Gesicht nach dem Heilande hin, der andere blickt starr geradeaus. Die Unterscheidung des reuigen und des trotzigen Übelthäters ist einfach, aber trefflich durchgeführt.

Links seitwärts stehen Johannes und Maria, den Blick voll Trauer nach dem Kreuze hinwendend, rechts drei klagende Frauen. Ein hohes Gebirge, über welchem Sonne und Mond schweben, bildet den Hintergrund.[2])

Das Gemälde ist etwas schematisch komponiert, aber reich an Kontrasten. Die streitenden, würfelnden Söldner am Fusse des Kreuzes lassen das ruhige Leiden des Heilandes um so schärfer hervortreten.

Doch der Fortschritt liegt nicht etwa nur in dem reichen Ausbau der Scene, sondern noch viel mehr in deren Realismus. Bei allen drei Gekreuzigten sind auch die Füsse durchnagelt, aus allen Wunden strömt Blut. Die Scheu, das Leiden in seiner Wirklichkeit darzustellen, ist geschwunden. Der Miniator hat die Wahrheit der Geschichte gesucht. Dafür lässt sich vielleicht eine religiös-theologische Erklärung finden. Die syrische Theologie schied in Christo im Gegensatz zu den Alexandrinern die beiden Naturen sorgfältig. Sie liess die menschliche wie die göttliche Natur in ihrer vollen Eigenart

[1]) Ich verweise auf die trefflichen Ausführungen Grisars a. a. O., welche bisherige Annahmen mehrfach berichtigen.

[2]) G. 139, 1; E. Frantz, Geschichte der christlichen Malerei I, Freiburg 1887, S. 212 ff. u. Tafel.

bestehen. Damit gewann sie die Möglichkeit einer wirklich menschlichen Entwickelung, eines wirklich menschlichen Lebens und Leidens Christi. Das Hemmnis des Doketismus bestand für sie nicht. Damit war auch dem Künstler eine grössere Freiheit gegeben. Er konnte das Leben Jesu bis zu seinem Abschlusse unbedenklich menschlich auffassen. Demgegenüber rechneten die Alexandriner stets mit einer durch den göttlichen Logos angenommenen, umgebildeten menschlichen Natur. Man muss in diesem Falle noch besonders beachten, dass der Codex aus nestorianischem Gebiete stammt; die Nestorianer sind aber die historischen Träger der antiochenischen Theologie.[1])

Um dieselbe Zeit indes und noch später waren die anderen Gedanken in Beziehung auf diesen Gegenstand noch in ganz oder fast ungeschwächter Kraft. Die wertvollen Zeugnisse dafür sind die Ampullen in Monza aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts (vgl. S. 302). Sie stammen aus dem Orient, genauer aus Jerusalem. Mehrmals bilden sie die Kreuzigung ab, immer in höchst bezeichnender Weise.[2]) Das Kreuz verschwindet nämlich entweder ganz hinter dem in aufrechter Haltung die Arme ausbreitenden Christus, während die Schächer grausam an den Pfahl gebunden sind (G. 434, 4), oder über dem Kreuze schwebt das Haupt Christi, links und rechts begleitet von den gefesselten Schächern (G. 434, 2, 5, 6; 435, 1). Sonne und Mond sind in der Regel die Begleiter. So schliesst die Geschichte des Kruzifixes in der altchristlichen Kunst, indem nochmals die tiefe Abneigung gegen die Leidensdarstellungen sich kräftig Ausdruck verschafft.

Andererseits bringen diese Denkmäler ein neues Element, welches seitdem sich behauptete: neben dem Kreuze knieen eine männliche und eine weibliche Gestalt, Adam und Eva. Nämlich schon im dritten Jahrhundert taucht in der christlichen Litteratur die Meinung auf, dass Adam auf Golgatha begraben sei, und obwohl sie Zweifeln begegnete, zog sie durch den von ihr nahe gebrachten heilsgeschichtlichen Vergleich immer wieder an.[3]) Wenn Eva mit Adam gemeinsam erscheint, so kann das keinen Einwurf begründen.

K r e u z a b n a h m e und B e g r ä b n i s fehlen, da sich diesen gegenüber die oben angeführten Bedenken steigern mussten. Wohl

---

[1]) T h o m a s i u s, Dogmengeschichte, 2. Aufl. I, Erlangen 1886, S. 323 ff.

[2]) G. 434; 435.

[3]) F e r d. P i p e r, Adams Grab auf Golgatha (Evang. Kal. 1861, S. 17 ff.). In dem vorliegenden Falle liesse sich auch an die Verstorbenen denken, welche beim Abscheiden Christi ihre Gräber verliessen und gesehen wurden (Matth. 27, 52), doch ist zu beachten, dass beide Gestalten neben dem Kreuze knieen, wie Adam in der späteren Kunst häufig.

aber wird oft das Bild des Grabes, richtiger der Grabeskirche geboten: ein gesäulter Rundbau mit schön geschnitzten Thüren (G. 434, 1—6; 435, 1; 450, 1; 449, 2; oben S. 272, Fig. 85).

Dagegen waren Auferstehung und Himmelfahrt nicht allein von einem starken religiösen Interesse getragen, sondern in hervorragendem Masse geeignet, die den Tod besiegende Macht Christi und sein Erhabensein über alles Menschliche auszudrücken. Dennoch treten sie nicht häufig hervor. Die Auferstehung pflegt durch das leere Grab, an welchem die Frauen dem Engel begegnen und sein Wort vernehmen: „er ist nicht hier, er ist auferstanden" (Matth. 28, 1 ff. u. die Parall.), hinreichend angedeutet zu werden. Die Himmelfahrt ist vorzüglich in zwei Fällen in aussergewöhnlicher Weise zur Darstellung gekommen. Den einen bietet das Münchener Elfenbeinrelief (S. 272 Fig. 85), den anderen ein Holzrelief in S. Sabina.[1]) Dieses lässt uns auf einen steilen Berg, den Ölberg, sehen. Unten am Fusse blicken drei männliche Personen mit den lebhaftesten Bezeugungen schmerzlichen Überraschtseins nach oben, während eine vierte mit gesenktem Haupte vor sich hinstarrt. Auf der Höhe des Berges schwebt in schräger Richtung, von zwei Engeln emporgezogen, der Heiland in die Höhe. Es fehlt diesem Relief die Feinheit der Münchener Tafel, aber es überholt diese an Kraft und Leben.

Von den zwischen Auferstehung und Himmelfahrt fallenden Ereignissen des Lebens Jesu ist alles Wichtige von der Kunst aufgenommen, z. B. der Gang nach Emmaus, die Erscheinung vor Thomas, das Mahl der Sieben (S. 173, Fig. 55).[2])

3. Christus in der Glorie. Im Glaubensbekenntnis der Gemeinde folgt auf das „Aufgefahren gen Himmel" das „Sitzen zur Rechten des Vaters". Die Übertragung dieser bildlichen Redeweise in die Kunst verbot sich durch den Ausfall persönlicher Darstellungen Gottes in der älteren Zeit überhaupt und die fortdauernde Abweisung solcher Bilder in weiterer Anwendung. Man war daher auf andere Wege gewiesen, für den verklärten Christus in der Kunst eine Darstellungsform zu finden. Man fasste ihn allgemein als Thronenden. Den höchsten Ausdruck gewann diese Form, wenn die Weltkugel als Thron gewählt wurde, wie in S. Vitale (S. 219 Fig. 66), oder Himmel und Erde, personifiziert vermittelst eines rund ausgespannten Gewandstückes, den Schemel für die Füsse bereiteten.[3]) Die Mosaiken haben

[1]) Berthier, S. 60. G. 500, 8. Die von Berthier versuchte Deutung auf den Gebetskampf in Gethsemane ist unmöglich.

[2]) G. 7—9; 252; 446, 4 u. sonst.

[3]) G. 322, 2 Sarkophag des Junius Bassus: Christus sitzt auf einer niedrigen

einen starken Zug, in dieser Richtung bis zum äussersten zu gehen. In SS. Cosma e Damiano schreitet der Heiland auf den Wolken des Himmels (S. 238 Fig. 69). In S. Apollinare nuovo ist der Thron mit den kostbarsten Steinen geschmückt und von Engeln umstanden (G. 242, 2). Die Sarkophage dagegen ziehen den auf dem Felsen stehenden Christus vor, aus welchem die vier Paradiesesströme hervorbrechen (G. 324—326 u. sonst). Wenn schon dieses in das Jenseits weist, so in gleicher Weise die Palmen im Hintergrunde und die Architektur, die Mauern des neuen Jerusalems (G. 327, 2; 331, 3).[1]) Apostel begleiten den himmlischen König und zwar zumeist stehend, wie er selbst steht. Doch in Anlehnung an ein bestimmtes Wort[2]) sitzen auch die zwölf Apostel auf Stühlen, wobei der Stuhl Christi sich von den übrigen abhebt (G. 329, 1; 343, 1—3). Zuweilen vertritt in den Mosaiken der apokalyptische Thron Christus selbst (G. 211; 226; 253). Wenn Schlange, Löwe und andere Tiere unter seinen Füssen sich winden (G. 344; 473, 4), muss er dabei ebenfalls in der Glorie vorgestellt werden, denn Ps. 91, worin das Bild sich gründet, hat diese Beziehung.[3]) Der antiken Diptychongewohnheit entstammt die Umkränzung des thronenden Christus auf einem Marseiller Sarkophag (G. 341, 4; Le Blant, Sarc. de la G., S. 35 n. 49).

Das Gemeindebekenntnis umschloss weiterhin den Glauben an die Wiederkunft Christi zum Gericht. Die Kunst hat nur schüchterne Versuche gemacht, dieses Weltgericht darzustellen, Versuche, die weit abliegen von der dramatischen Gewalt mittelalterlicher Bilder dieses Inhaltes. Sie bringt es nicht über schwache Hinweise hinaus, die an Matth. 25, 31 ff. anknüpfen. Ein römisches Sarkophagrelief (G. 304, 3) zeigt dementsprechend Christum auf einer natürlichen Erhöhung sitzend in einer Landschaft, welche das Paradies vorstellen soll; von links nahen ihm acht Schafe, deren erstem er die Hand auf den Kopf legt, während die erhobene Linke eine abwehrende Bewegung nach den von rechts stolz heranziehenden Ziegenböcken macht. Dieselbe Abschwächung beobachteten wir schon in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo (S. 211). Eine Terracotta der Bar-

Sella, begleitet von zwei Aposteln; seine Füsse strecken sich vor und berühren Haupt und ausgespanntes Tuch eines bärtigen Mannes, der Personifikation des Himmels. — G. 323, 4 Sarkophag im Lateranmuseum: statt des Mannes die nackte Büste einer weiblichen Gestalt.

[1]) Vgl. hierzu oben S. 217 Fig. 65; S. 230 Fig. 67; S. 258 Fig. 75.

[2]) Matth. 19, 28: *ὅταν καθίσῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ, καθίσεσθε καὶ αὐτοὶ ἐπὶ δώδεκα θρόνους κρίνοντες τὰς δώδεκα φυλὰς τοῦ Ἰσραήλ.*

[3]) Vgl. dazu oben S. 297 die Darstellungen auf Lampendisken, wo auch der Septuagintatext angeführt ist.

berinischen Bibliothek (Fig. 105) würde diesen Kreis durchbrechen, wenn sie wirklich in diesen Zusammenhang gehört. Denn hier treten bewegte Gruppen von Menschen zu dem Richter heran, der, von sechs Aposteln begleitet, auf hohem Throne sitzt. Die Inschrift VICTORIA (denn so ist zu lesen) und die ganze Anordnung reihen dieses eigenartige Monument der Klasse antiker Darstellungen der Liberalitas an.[1])

Am nächsten kommt der Vorstellung ein Textbild in der „Christlichen Topographie" des Kosmas (G. 153, 2). Auf einem kaiserlichen Throne sitzt in der Höhe Christus, das Buch in der Linken, die Rechte redend erhoben. In der Zone unter ihm steht eine Reihe von acht Engeln, welche in Spannung die Blicke zu ihm aufheben. In einer zweiten und einer dritten Zone sammeln sich die Menschen, die zum Gericht kommen müssen, Männer und Frauen. Ihr Antlitz ist in angstvoller Erwartung auf den Weltrichter gerichtet. Eine feierliche Spannung liegt auf dem Ganzen. Wir haben hier die genaue Illustration zu Matth. 25, 31: „Wenn aber des Menschen Sohn kommen wird in seiner Herrlichkeit und alle heiligen Engel mit ihm; dann wird er sich setzen auf den Thron seiner Herrlichkeit, und alle Völker werden vor ihm versammelt werden."



Fig. 105. Weltgericht (Barberinische Bibliothek).

Jedenfalls auszuscheiden ist ein Gemälde in S. Callisto (R. S. II. Taf. A des Anhangs; G. 18, 2), welches allerdings eine genügende Erklärung noch nicht gefunden hat. Der Gute Hirte trägt ein Lamm auf der Schulter, zwei Schafe, davon eines deutlich als Bock bezeichnet ist, stehen neben ihm am Boden in der gewöhnlichen Anordnung. Die beiden Ecken des halbkreisförmigen Bildes werden durch je einen Mann gefüllt, der mit den Händen Wasser auffängt, welches aus einem Felsen

[1]) Für den christlichen Ursprung und die Beziehung auf das Weltgericht ist jüngst wiederum mit Entschiedenheit eingetreten F. X. Kraus, Die altchristliche Terracotta der Barberinischen Bibliothek RQS 1892, S. 1 ff., während Anton Springer, Das jüngste Gericht, in Repert. f. Kunstwissensch. 1884, S. 375 ff., die christliche Deutung bestritt. Zu der Darstellung des Weltgerichts überhaupt R. E. II, 985 ff. Die vorhandene Litteratur streift nur die altchristliche Kunst und ist daher ziemlich wertlos für unsere Frage.

strömt. Daneben stehen zwei Schafe in ruhiger Haltung. Auf das Weltgericht fehlt jegliche Beziehung, die Komposition scheint sich an das Quellwunder anzulehnen, aber dann in einem Gedanken, wie Ps. 23, 2 (vgl. Jes. 12, 3; 43, 20; Apok. 21, 6) ausgedrückt ist, weiterzugehen.

Damit ist der Kreis der in der Kunst zur Darstellung gelangten wichtigeren Momente des Lebens Jesu beschlossen.

4. Das Christusbild.[1]) Durch die Mannigfaltigkeit des einzelnen zieht sich in eigener Geschichte die Entwickelung des Christustypus. Das Neue Testament giebt keinen Aufschluss über die äussere Erscheinung Jesu, und die ältere Kirche hat nicht den Anspruch erhoben, ein authentisches Christusbild zu besitzen. Im Gegenteil, ein angesehener Theologe des zweiten Jahrhunderts, welcher der östlichen und der westlichen Christenheit angehört, spottet über eine solche Behauptung einer gnostischen Sekte.[2]) Um so weniger kann es überraschen, dass im vierten Jahrhundert von „unzähligen" Kunstvorstellungen im Hinblick auf Christus geredet wird.[3]) Doch ist die Möglichkeit einer ganz allgemeinen Tradition über das Äussere Jesu nicht ausgeschlossen. Die Statue in Cäsarea Philippi (S. 285), auf die man sich vielleicht stützen könnte, wurde schon im vierten Jahrhundert zerstört.

Die Aussagen der Theologen der ersten drei Jahrhunderte sind durchaus bestimmt durch die Schilderungen des leidenden Messias bei dem Propheten Jesaias (c. 52; 53). Indem sie sich hier anlehnten, gelangten sie zu einer Vorstellung, welche ein christliches sibyllinisches Orakel gut wiedergiebt mit den Worten:

„Doch in Herrlichkeit nicht, als Mensch kommt er in die Welt einst,
„Elend, verächtlich, entstellt, um den Elenden Hoffnung zu geben.[4])

So konnte der heidnische Philosoph Celsus den Vorwurf erheben: „Da der göttliche Geist [nach Meinung der Christen] in Jesu gewohnt hat, so hätte er an Gestalt und Gesichtsbildung alle anderen

---

[1]) H. Holtzmann, Entstehung des Christusbildes der Kunst (Jahrbücher für protest. Theologie 1877, S. 189ff.); A. Hauck, Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst, Heidelberg 1880 (Frommel und Pfaff, Sammlung von Vorträgen III, 2); Dietrichson, Christusbilledet, Kopenhagen 1880; Victor Schultze, Ursprung u. älteste Geschichte des Christusbildes (Zeitschr. f. kirchliche Wissensch. 1883, S. 301 ff.); H. Holtzmann, Zur Entwickelung des Christusbildes der Kunst (Jahrbücher für protest. Theologie 1883, S. 71 ff.); Kraus, R. E. II, 7 ff.

[2]) Irenaeus, Adv. haer. I, 25, 6 von den Karpokratianern: . . imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a Pilato illo in tempore, quo fuit Jesus cum hominibus.

[3]) August., De trinitate VIII, 4: dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecunque erat.

[4]) Orac. Sibyll. ed. Friedlieb, Lipsiae 1852, VIII, 256 f.

Menschen übertreffen müssen. Sie selbst gestehen aber, dass sein Körper klein, ungestaltet und unansehnlich gewesen sei."[1])

Von diesem Bilde hat die Kunst durchaus abgesehen und ihrerseits sich leiten lassen von dem in der Kirche auf Christus bezogenen Worte Ps. 45, 3: „Du bist der schönste unter den Menschenkindern." Überhaupt handelte es sich für sie fast ausnahmslos um den wundermächtigen Heiland, also um die göttliche Seite in ihm, denn nur nach dieser Seite hin kam er in Betracht als Garant der Auferstehungsgewissheit. Daraus erwuchs ihr die Aufgabe, einen Weg zu finden, der sowohl an den selbstverständlich zu meidenden heidnischen Götteridealen als an der leidenden, in menschlicher Schwachheit gebundenen, unansehnlichen Christusgestalt vorbeiführte. Sie fand ihn, indem sie Christus in idealer Menschheitserscheinung, in jugendlicher Schöne bildete. So tritt er uns entgegen in der vielleicht ältesten Darstellung (wahrscheinlich gegen Mitte des zweiten Jahrhunderts) in S. Pretestato, eine ideale Jünglingsgestalt, von zwei Jüngern begleitet, hinter denen die Heilung suchende Blutflüssige auf die Kniee sich niedergelassen hat, um das Gewand Christi zu berühren (Fig. 106). Damit ist der älteste Typus richtig bezeichnet: ein rundes, jugendliches Gesicht mit natürlichem, frischem Ausdruck, kurzgelocktes Haar, die Haltung ungezwungen. Der Typus des Guten Hirten deckt sich anfänglich mit diesem durchaus.



Fig. 106. Christusbild in S. Pretestato.

Von langer Dauer freilich war diese naive Ursprünglichkeit nicht, obwohl sie noch in späteren Jahrhunderten vereinzelt auftritt. Schon im dritten Jahrhundert bemerken wir eine Weiterbildung, welche von dem Streben getragen ist, dem Göttlichen einen deutlicheren Ausdruck zu verschaffen. Die Gesichtszüge gewinnen eine gewisse Feierlichkeit; sie dehnen sich in die Länge, das lockige Haar fällt tiefer herunter. Das ist die allgemeine Physiognomie, wie sie besonders die Sarkophage uns bieten.[2]) Aber auf dieser Basis und

[1]) Origen., Contra Celsum VI, 75 ff. Beachtenswert sind die Widerlegungen des Origenes. Weiteres Sch., K., S. 154 Anm. 2.
[2]) S. 258 Fig. 75; S. 255 Fig. 74.

in diesem Rahmen war doch noch eine gewisse Mannigfaltigkeit möglich, und die Monumente beweisen sie als thatsächlich vorhanden. Am kräftigsten lebt der erste Typus noch fort auf ravennatischen Sarkophagen (S. 259 Fig. 76); das Neue besteht hier mehr in einer festen Entschlossenheit des Gesichtsausdrucks. Das gilt in gewissem Sinne auch von den Mosaiken; es sei nur auf das Apsismosaik in S. Vitale (S. 219 Fig. 66) und auf S. Apollinare nuovo (S. 212 Fig. 64) verwiesen.

Die Entwickelung und das sie bewegende Motiv drängten weiter. Nachdem bereits gegen Ausgang des dritten Jahrhunderts die Logoschristologie abgeschlossen war, welche für die Gottheit Christi die wissenschaftliche Formulierung fand, setzte sich dieselbe im vierten Jahrhundert unter heftigen Kämpfen durch (381). Die Formel von Nicäa (325), welche sich Anerkennung verschaffte, prädizierte die Wesensgleichheit Gottes und Christi. Die gegenteiligen Bestrebungen und die Vermittelungen wurden überwunden. Man sollte erwarten, dass diese tiefgreifenden Kontroversen, welche, wie wir wissen, auch die Gemeinden aufregten, ihre Wirkung auch in die Kunst getragen hätten. Nichts lässt sich davon verspüren. Die Christusgestalt des dritten Jahrhunderts behauptet sich. Das vierte Jahrhundert geht vorüber, ohne dass der Typus sich weiter entwickelt.[1]) Erst im fünften Jahrhundert tritt eine Weiterbildung ein, welche im letzten Grunde einen Bruch mit der Tradition bedeutet; es entsteht der bärtige Typus. Anfangs irrt dieser neue Typus noch unstät hin und her, erst im sechsten Jahrhundert gewinnt er grössere Verbreitung

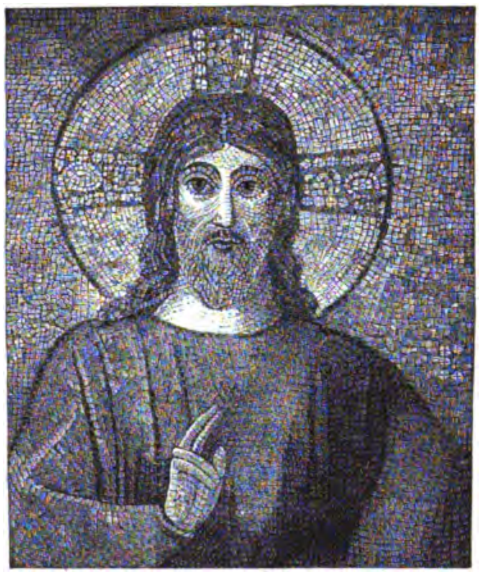


Fig. 107. Mosaik in S. Apollinare in Classe.

[1]) Das Triumphbogenmosaik in S. Paolo kann nicht dagegen aufgeführt werden, da es später stark restauriert ist (S. 232), ebensowenig S. Costanza aus den oben S. 228 angeführten Gründen. Auch am Christuskopf in S. Pudenziana (S. 230 Fig. 67) sind Änderungen vorgenommen; der Typus ist der des ausgehenden fünften Jahrhunderts.

und festen Boden. Doch lässt sich nicht einmal bestimmt sagen, ob er damals schon die Vorherrschaft hatte. Einfache Addierungen können die Frage nicht lösen.

Das in erster Linie Charakteristische ist an diesem Typus der Bart, das zweite das tief herabfallende Haupthaar. Beide aber sollen nur als Mittel dienen, die göttliche Majestät in möglichster Wirkung herauszustellen. Die schmale hohe Stirn, die grossen Augen, der tiefe Ernst bezwecken dasselbe (Fig. 107). Es ist aber auch hier zu sagen, dass in diesem Kreise Mannigfaltigkeiten liegen. Die Sarkophagreliefs z. B. des fünften Jahrhunderts stehen nach dieser Seite dem vorhergehenden Typus näher als die Mosaiken (s. auch Mosaik in Hagia Sophia S. 203 Fig. 63).

Es erhebt sich die Frage nach dem Motive dieses Typus. Wie man den jugendlichen Typus der ältesten Zeit als ein Abbild des Apollotypus der Antike bezeichnet hat, so diesen spätesten als das Produkt einer Einwirkung des Äskulaptypus.[1]) Diese Hypothesen scheitern schon daran, dass sie der monumentalen Grundlage durchaus entbehren. Eine gewisse Ähnlichkeit in einzelnen Fällen mag der suchenden Phantasie sich erschliessen, aber mit Bestimmtheit muss behauptet werden, dass eine radikale Differenz zwischen den beiden Gruppen besteht. Es erheben sich aber auch religionsgeschichtliche Bedenken, die durch allgemeine Parallelen nicht beseitigt werden.

Nur einmal ist auf einem Sarkophagrelief im Museo Kircheriano, wo ein ganz unfähiger Bildhauer Scenen aus dem Leben Jesu — Bergpredigt und Heilungen — zusammengefügt hat (Fig. 108), ein barbarisierter Zeustypus übernommen. Besonders tritt derselbe bei dem lehrenden Christus hervor. Für den Kopf, den nackten Oberkörper, die Haltung lassen sich genaue antike Parallelen finden. Aber dieser Fall ist eine Ausnahme und will so beurteilt sein.

Das Verständnis des Ursprungs dieses neuen Typus haben wir von der Basis einzelner Sarkophagreliefs aus zu gewinnen. Dieselben (z B. G. 334 ff.) bieten die auffallende Erscheinung, dass in demselben Ganzen Christus im irdischen Handeln jugendlich, dagegen in der Glorie bärtig gefasst ist. Sie findet, meine ich, ihre ausreichende Erklärung in den theologischen Kontroversen und Festsetzungen des fünften Jahrhunderts in Hinsicht auf das Verhältnis der beiden Naturen in Christo zu einander. Der römische Bischof Leo I. hatte gerade um die Zeit, wo diese Reliefs entstanden, im Jahre 431 in der be-

[1]) H. Holtzmann a. a. O.; ebenso Dietrichson a. a. O.

rühmten Epistula ad Flavianum die im Grunde antiochenische Lehre entwickelt, dass beide Naturen in ihrem Sein und Handeln geschieden vorzustellen seien. Durch das Konzil zu Chalcedon (449) wurde dies Gemeinglaube der Grosskirche.[1]) Man begreift, dass die Künstler auf den Gedanken kamen, diesen Unterschied des Menschlichen und Göttlichen, selbstverständlich nicht in theologischer Feinheit, auch ihrerseits auszuführen. Wenn sie den bärtigen Typus wählten, so geschah das in Annäherung an den Gottestypus, der gerade damals aufkam. So verstehen wir, dass die Mosaiken, welche den verklärten



Fig. 108. Sarkophagfragment im Museo Kircheriano.

Christus abbilden, dem bärtigen Typus den Vorzug gaben. Nachdem auf diese Weise die neue Auffassung einmal hervorgetreten war, wurde sie in wachsendem Masse beliebt.[2])

[1]) Aus dem Schreiben Leos I. (bei Jaffé-Wattenbach n. 423) c. 3: tenet emin sine defectu proprietatem suam utraque natura et sicut formam servi Dei forma non adimit, ita formam Dei servi forma non minuit. c. 4: agit enim utraque forma cum alterius communione quod proprium est; verbo scilicet operante quod verbi est, et carne exequente, quod carnis est. Das Symbolum Chalcedonense bei A. Hahn, Bibliothek der Symbole und Glaubensregeln der alten Kirche, Breslau 1877, S. 84. Eine Quellenauswahl zu der ganzen Frage bei Schmid-Hauck, Lehrbuch der Dogmengeschichte, 4. Aufl., Nördlingen 1887, S. 82 ff.

[2]) Ich habe früher eine andere Erklärung vertreten, indem ich den bärtigen Typus aus der allgemeinen künstlerischen

5. Attribute. Die Kunst hat Christus mit bestimmten Attributen ausgestattet, welche sein Handeln verdeutlichen oder seine Bedeutung anzeigen sollen. Ein Stab, welchen die Malerei gertenartig, die Skulptur aus technischen Gründen als kräftigen Stock bildet, illustriert die thaumaturgischen Akte.[1]) Er ist eine freie Zuthat der Kunst und wahrscheinlich eine Nachbildung der Virgula divina heidnischer Wunderthäter. Später ist dafür das Kreuz, das eigentliche Symbol des Christentums, getreten, aber nicht als Holz des Leidens gedacht, sondern als Machtzeichen (G. 325, 1; 331, 1; 438; 418; 419). Die Rolle und das aufgeschlagene oder geschlossene Buch (vgl. oben S. 219 Fig. 66; S. 203 Fig. 63) bezeichnen ihn als Lehrer der Welt und das von ihm verkündigte Wort.

Ein grösseres Interesse beansprucht der Nimbus.[2]) Symbol der Götter, besonders der Lichtgottheiten, und daher mit dem Fortschritt der Vergöttlichung der Herrscher von diesen übernommen, ist er im vierten oder schon im ausgehenden dritten Jahrhundert in den christlichen Bilderkreis eingetreten, um die Göttlichkeit Christi in verständlicher Sprache anzuzeigen. Indes die in der Antike übliche Doppelverwendung dauert merkwürdig genug fort. Die Könige Saul, David, Herodes, der Kaiser Konstantin, byzantinische Herrscher und andere weltliche Personen sind damit geschmückt bis über die Grenze des christlichen Altertums hinaus.[3]) Daher versteht sich, dass auch Engel, Propheten, Apostel, Heilige diese Auszeichnung erhielten, denn die religiöse Verehrung fand in ihnen ein Göttliches in dieser oder jener Form. Doch darf Reflexion im allgemeinen dabei nicht vorausgesetzt werden; der Nimbus scheint schon im fünften Jahrhundert eine Etikette geworden zu sein, die man gab oder nicht gab, ohne sich darüber Gedanken zu machen. Die Schwankungen stellen das sicher.[4]) Nur ist bisher die Anwendung des Nimbus im vierten

Decadence herleitete (z. B. in dem oben S. 341 Anm. 2 angeführten Aufsatze und K., S. 147 f.). Wenn auch Hauck a. a. O. S. 56 ff. den neuen Typus auf eine Einwirkung dogmatischer Vorstellung zurückführt, so kann ich ihm darin nicht beistimmen, dass er das Motiv in den Kämpfen gegen den Arianismus findet. Denn das vierte Jahrhundert hat diese Weiterbildung nicht mehr erlebt.

[1]) Oben S. 258 Fig. 75. Die Beispiele sind äusserst zahlreich.

[2]) Sch., A. St., S. 62 ff.; R. E. II, 496 ff.; Dieterich, Nekyia, S. 40 ff.; bes. Stephani, Nimbus und Strahlenkrone (Mém. de l'acad. de St. Pétersb. IX, S. 364 ff). In Beziehung auf die altchristlichen Denkmäler fehlen genauere Untersuchungen noch.

[3]) Beispiele: Josua und personifizierte Stadt (Josuarolle, s. S. 192 Fig. 59), David, Herodes (Codex des Rabbula), Saul, David, Salomo, Ezechias (Handschrift des Kosmas), Nebukadnezar (Lampe, G. 476, 6, 8), Konstantin (Münze, G. 481, 21), Justinian (S. 198, Fig. 61; S. 203 Fig. 63 und Münzen) u. s. w.

[4]) Im Codex des Rabbula vom Jahre 586 haben den Nimbus u. a. Herodes, David, Joseph, nicht aber die Apostel; auf den Monzafläschchen Elisabeth, Maria, die Frauen am Grabe, nicht die Jünger. Die Goldgläser belegen dasselbe Schwanken. Es lässt sich weithin verfolgen.

Jahrhundert über Christus hinaus allein auf kaiserlichen Münzen nachgewiesen.[1])

Die einfachste und älteste Form des Nimbus ist der um das Haupt gezogene Kreis; eine Erweiterung ist die Verdoppelung, in noch höherem Masse die Durchschneidung mit einem Kreuze (S. 203 Fig. 63) oder dem Monogramm. In diese Formen setzt auch *A—Ω* ein. Diese Fortbildungen gehören dem fünften Jahrhundert an und können insofern als Datierungsmittel dienen.

6. Christus-Sinnbilder. Im Verlaufe dieser Darstellung hat sich öfters Gelegenheit geboten, Repräsentativbilder Christi zu nennen. Das älteste und beliebteste ist der Gute Hirte, in Beziehung auf welchen auf Früheres einfach zurückzuverweisen ist. Weiterhin zählen zu dieser Klasse der Fisch, ΙΧΘΥϹ (S. 173 f.) und das Lamm, ein Bild, welches unmittelbar aus dem Neuen Testamente herausgewachsen ist, aber sich vornehmlich an die Apokalypse anlehnt;[2]) als das apokalyptische Lamm steht es auf dem Felsen (Apok. 14, 1), aus welchem die Paradiesesströme hervorgehen (S. 238 Fig. 69, zur Deutung S. 231 Anm. 2) oder ruht auf dem Throne (G. 253). Dagegen steht ausser Beziehung zu Christus Orpheus, wie schon dargethan ist (S. 178 f.). Das Monogramm kommt in diesem Zusammenhange nur uneigentlich in Betracht.

Der heilige Geist. Wenn noch im vierten Jahrhundert ein angesehener Theologe gesteht, dass hinsichtlich der Vorstellung vom hl. Geiste, insbesondere, ob er als Kraft oder als Person zu denken sei, eine grosse Meinungsverschiedenheit vorhanden sei,[3]) und die Schwierigkeiten, die hier für die künstlerische Darstellung mangels konkreter Aussagen der heiligen Schrift sich einstellten, erwogen werden, so wird es begreiflich, dass sich die Kunst an die einzige Aussage Matth. 3, 16 (Luk. 3, 22) hielt: Jesus sah den heiligen Geist auf sich herniedersteigen „wie eine Taube" (*ὡσεὶ περιστεράν*). Daher ist die Taube in dieser Bedeutung auf das engste verbunden mit den Taufdarstellungen Jesu (S. 331).[4]) Von hier aus ging man weiter. Die Worte des Engels der Verkündigung Luk. 1, 35: „Der heilige Geist wird über dich kommen" legitimierten die Einführung der Taube in

[1]) Die Konstantinsmünze im Museum Trivulzi in Mailand (G. 481, 21).

[2]) Die Stellen: Act. 8, 32; Joh. 1, 29, 36; 1. Petri 1, 19; Apok. 5, 6; 6, 16; 7, 10; 12, 11; 14, 4 u. s. w. Vgl. oben S. 228.

[3]) Gregor v. Naz., Orat. theol. V, 5 de spir. s: *τῶν δὲ καθ' ἡμᾶς σοφῶν οἱ μὲν ἐνέργειαν τοῦτο* (scl. *τὸ ἅγιον πνεῦμα*) *ὑπέλαβον, οἱ δὲ κτίσμα, οἱ δὲ θεόν, οἱ δὲ οὐκ ἔγνωσαν ὁπότερον τούτων, αἰδοῖ τῆς γραφῆς, ὥς φασιν, ὡς οὐδὲν ἕτερον σαφῶς δηλωσάσης.*

[4]) Denn es ist in jedem Falle immer zu fragen, ob die Taube als Symbol des Todesfriedens oder des heiligen Geistes gedacht ist.

diese Scene; das älteste Beispiel dafür haben wir in S. Maria Maggiore, wo in demselben Moment, da der Engel Maria anredet, die Taube vom Himmel zu ihr herniederschwebt (G. 212, 1). Zu fester Ausbildung ist die Verbindung der Taube mit der Verkündigung indes erst im Mittelalter gekommen.

Ebenso selten — mir ist nur ein sicherer Fall bekannt — ist die Einfügung der Taube in die christliche Taufhandlung. Ein unten zu besprechendes Epitaph in Aquileja zeigt über dem Täufling eine aus dem Sternenhimmel herniederschwebende Taube, das Symbol des hl. Geistes, welchen die Taufe übermittelt. In demselben Sinne hat die Taube in der Geistesausgiessung am Pfingstfeste ihren Platz (G. 140, 1: Codex des Rabbula).

Wo immer die altchristliche Kunst den hl. Geist gebildet hat, hat sie sich an die Weisung gehalten, welche die Taufgeschichte Christi ihr gab. Sie kennt den hl. Geist nur unter diesem Bilde.[1])

Die Dreieinigkeit. Eine Kunst, die im ganzen Verlaufe ihrer Entwickelung von der Scheu beherrscht ist, Gott persönlich zu bilden, und nur in ganz wenigen Fällen diese Scheu überwunden hat, die ferner den hl. Geist nicht anders als unter dem Symbol der Taube kannte, musste um so grössere Bedenken haben, ein Mysterium des Glaubens darzustellen, welches in der Theologie selbst mit der grössten Zurückhaltung behandelt wurde, die Trinität. Wenn schon die Spekulation in Beziehung auf dieses Thema ohne Bild und Vergleich nicht auskam, wie konnte die Kunst, alle Rücksichten beiseite werfend, die drei göttlichen Wesen in voller realistischer Erscheinung vor das Auge stellen? Es wäre eine Illustration des Tritheismus gewesen, den man doch mit Entschiedenheit abwehrte.

Es wird auch nur in einem einzigen Falle eine Darstellung der drei göttlichen Personen in menschlicher Gestalt behauptet, nämlich in der Schöpfungsscene des schon öfters angeführten Sarkophags aus S. Paolo (oben S. 324 Fig. 99). In dem hinter dem Throne Gottes stehenden bärtigen Manne soll der hl. Geist, in dem anderen, welcher die Hand auf das Haupt Evas legt, Christus zu erkennen sein. Diese Deutung begegnet indes solchen Schwierigkeiten, dass sie nicht einmal wahrscheinlich zu machen ist; ja gegründete Einwände stellen ihre Unmöglichkeit so gut wie fest.

De Rossi, Garrucci, Martigny, Kraus u. a. vertreten diese Interpretation. Ich habe sie zuerst in meinen A. St. S. 148 ff. bestritten und Ficker (Lateran, S. 44) hat sich angeschlossen. Die Bestreitung der herkömmlichen Auslegung stützt

[1]) Über den Sarkophag aus S. Paolo, der dagegen aufgeführt wird, unten S. 350.

sich zunächst auf die Einzigartigkeit der Darstellung. Wenn daraus auch kein absolut zwingender Grund genommen werden kann, so bleibt es immerhin höchst auffallend, dass nur in diesem einen Falle eine solche Darstellung versucht, und nur in diesem einen Falle der heilige Geist als bärtiger Mann aufgefasst ist. Unerklärt bleibt ferner der Christustypus, denn er fällt in seiner Ausprägung aus dem Kreise der gleichartigen Gruppe durchaus heraus. Eine allgemeine Ähnlichkeit wird allein durch den Bart hergestellt. Auch müsste uns der Umstand, dass der Sarkophag dem Ende etwa des vierten Jahrhunderts angehört, zwingen, eine Ausnahme zu setzen, da wir sonst wissen, dass der bärtige Typus erst einige Decennien später aufkam. Ein starkes Gegenzeugnis bildet ferner der unbärtige Christus in der anschliessenden Scene, denn auch dieser ist Christus in der Präexistenz, und man begreift nicht, warum dieser Wechsel des Typus. Anders wäre es, wenn es sich um den Gegensatz des menschlichen und des präexistenten Seins handelte (S. 344 f.). Endlich die Dienerstellung des heiligen Geistes. Wenn man beachtet, wie gerade in jener Zeit der Subordinationsgedanke anstössig war, so wird man darauf Gewicht legen müssen.

Die Begleitfiguren sind vielmehr Engel, wie im folgenden näher auszuführen ist.

Nicht einmal im Symbol ist für die Trinität in der Kunst eine Form gesucht. Das Dreieck auf Grabsteinen ist als Lineal oder als Lot zu verstehen. Ein Bekenntnis zu diesem Dogma entspricht weder der Art dieser Grabsteine, noch war es damals überhaupt durch die Verhältnisse erfordert.

Zweifelhaft könnte man dagegen sein, ob die drei Engel, welche bei Abraham einkehren, wie wir auf den Mosaiken in S. Maria Maggiore und in S. Vitale sehen (G. 215, 3; 262, 2), die Trinität abbilden, da die Theologen diese Dreiheit so deuteten. In dem ersteren Falle indes bildet die Scene ein Stück alttestamentlicher Geschichtserzählung, in dem anderen ist sie als Typus des Abendmahlsopfers eingeführt. Demnach lässt sich schwerlich annehmen, dass der Künstler die Trinität im Auge gehabt habe.

§ 31.

Engel, Dämonen, Tod.

Engel. Seit dem vierten Jahrhundert dringen Engelgestalten in grosser Zahl in die christliche Kunst ein, während sie vorher zu den Seltenheiten gehören. Nicht nur da, wo der geschichtliche Vorgang nach seiner litterarischen Überlieferung sie forderte, trifft man sie jetzt an, sondern auch in Situationen, wo ihre Anwesenheit durch nichts erfordert war, wofür die Mosaiken in S. Maria Maggiore das lehrreichste Beispiel sind.[1]) Beliebt wurden sie vorzüglich als Trabanten des Thrones Christi und auch der Maria (S. 219 Fig. 66;

[1]) Bei der Verkündigung vier Engel, dem thronenden Jesusknaben vier u. s. w. bei der Darbringung im Tempel drei, bei

S. Apollinare nuovo G. 244, 2) und als Zeugen der Taufe Christi (S. 331).

Diese verschwenderische Vervielfältigung hängt aufs engste mit dem in der nachkonstantinischen Zeit stark ausgeprägten Interesse an der Engelwelt zusammen, welches in der populären religiösen Vorstellung sich vielfach mit den Geniusvorstellungen des Heidentums versetzte.[1]) Der Areopagite Dionysius stellte in einer einflussreichen, wahrscheinlich am Ende des fünften Jahrhunderts abgefassten Schrift *Περὶ τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας* eine genaue Systematik der „himmlischen Hierarchie" her. Da wir auch sonst wissen, dass die griechische Theologie der Engellehre eine weit grössere Aufmerksamkeit schenkte als die abendländische, so wird die reichere Verwendung der Engel in griechischen Bildwerken verständlich.

In der Kunstauffassung gehen zwei Entwickelungsreihen nebeneinander, eine durch die biblischen Quellen und eine durch die Antike bestimmte. Jene ist nur zu kümmerlicher Ausbildung gelangt und im fünften Jahrhundert abgebrochen, während die andere bis zur Gegenwart sich behauptet.

Das Alte Testament hat von den Engeln die Vorstellung als gewaltigen Männern, welche die Vollstrecker wie des Willens Gottes überhaupt, so auch seiner Strafgerichte sind. Sie sind die himmlischen Krieger, die Helden. Die freundlichen Züge, welche der spätere Glaube in sie hineingelegt hat, fehlen.[2])

Von hier aus gab es keinen Weg zu den lieblichen beflügelten Gestalten der späteren Kunst. Und doch ist, wie gesagt, eine Anknüpfung versucht worden, und das Ergebnis war die kräftige bärtige Mannesgestalt, welche in einigen wenigen Fällen den Engel vorstellt.

Die wichtigsten Zeugnisse dafür bietet der Sarkophag aus S. Paolo. Das Mittelbild der zweiten Reihe stellt Daniel in der Löwengrube vor. Zu seiner Linken steht am Boden ein Knabe, der ihm in einem Korbe Brote darreicht. Ein bärtiger Mann legt die Hand auf das Haupthaar des Knaben. Diese Zuthat zu der Danielscene findet ihre Erklärung in der apokryphen Erzählung *Βὴλ καὶ Δράκων*, wonach der Engel des Herrn den Habakuk an den Haaren zu Daniel trug, damit dieser durch ihn gespeist werde (v. 36: *καὶ ἐπελάβετο ὁ ἄγγελος κυρίου τῆς κορυφῆς αὐτοῦ καὶ βαστάσας τῆς κομῆς τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἔθηκεν αὐτὸν εἰς Βαβυλῶνα ἐπάνω τοῦ*

[1]) Meine Gesch. d. Unterg. d. griech.-röm. Heident. II, 364 ff.

[2]) Ps. 102, 20: . . *ἄγγελοι αὐτοῦ, δυνατοὶ ἰσχύι.* 2. Sam. 24, 15 ff.: der Engel schlägt 70000 im Volke Israel als Träger der Pestilenz; Daniel 6, 22: der Engel hält den Rachen des Löwen verschlossen; Gen. 3, 24: der Cherub mit flammendem Schwert hütet das verlorene Paradies. Es ist zwecklos, weitere Stellen anzuführen. Die Gesamtanschauung steht fest, wenn auch Unterschiede da sind.

λάκκου). Von hier aus erhält auch die erste Gruppe, die Schöpfungsscene (S. 324, Fig. 99) ihre sichere Interpretation. Die beiden bärtigen Figuren neben Gott sind Engel, die Zeugen seines schöpferischen Handelns. Auf einem Sarkophag in Arles (G. 366, 3; Le Blant, Sarc. d'Arles, Taf. 6) haben wir gleichfalls die bärtige Figur hinter dem Stuhle. — Auf einem anderen Sarkophagrelief im Lateranmuseum (G. 364, 2) hält ein bärtiger Mann den linken Arm des zum Opfern des Sohnes sich anschickenden Abraham zurück; zugleich streckt sich aus den Wolken eine Hand. Hier ist also Gen. 22, 11 f. das Eingreifen des „Engels Gottes" in doppelter Weise zum Ausdruck gebracht, aber das Subjekt kann nur dasselbe sein, der ἄγγελος κυρίου. Diese und die Habakukscene stellen unwiderleglich fest, dass es in der altchristlichen Kunst einen bärtigen Engeltypus gab, wie ich zuerst in A. St. S. 150 nachwies. Dagegen haben sich ohne Begründung ausgesprochen Ficker, Lateran, S. 44; Hasenclever, Der altchristl. Gräberschmuck S. 255; Kraus, R. E. S. 417, während de Waal (ebendas. oben) beistimmt.

Diese Bildungen sind durchaus als singulär zu betrachten. Der vorherrschende Typus ist vielmehr durch die Antike bestimmt. Der jugendliche Götterbote Hermes und die mannigfaltigen Flügelgestalten der klassischen Kunst haben die Richtung gewiesen und die Form geliehen. Die vorkonstantinische Zeit kennt nur die Jünglingsgestalt, deren Auffassung am besten an einem Gemälde in S. Priscilla zu erkennen ist. Zu einer sitzenden Frauengestalt, Maria, tritt ein in ein weites Gewand gekleideter Jüngling in langsamem Schritt und etwas schwerfälliger Haltung heran und streckt redend den rechten Arm nach der Sitzenden aus. Die Flügel fehlen noch.[1])

Im fünften Jahrhundert hat sich bereits die Flügelgestalt durchgesetzt; der flügellose Engel zählt als Ausnahme. Die Flügel könnten auf der Erwägung beruhen, dass die Boten Gottes, welche blitzschnell den Raum durcheilen, durch Flügel sich bewegen; indes eine Vergleichung mit den antiken Flügelgestalten stellt die Thatsache fest, dass der beflügelte Engel nicht nur die Flügel, sondern seine ganze Art aus der antiken Kunstvorstellung hat. Wo die Engel als Thronwächter Gottes auftreten, ist diese Abhängigkeit allerdings dadurch etwas abgeschwächt, dass eine ceremonielle Würde hineingelegt ist, aber die Engel z. B. in der Wiener Genesis sind echte Kinder der Antike, die im Grunde nur eine neue Obliegenheit übernommen haben. Wie jene Würde der Palastetikette entstammt, so wahrscheinlich auch das Stirnband und der lange Stab mit Knopf.[2])

[1]) Liell Taf. 2, 1. Wilpert, Ein Cyklus christol. Gemälde, Taf. 6, 2 (nach einer Photographie, daher der farbigen Reproduktion Liells vorzuziehen). Eine ähnliche Darstellung in der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus macht Wilpert Taf. 1—4 bekannt.

[2]) S. 203, Fig. 63; S. 219, Fig. 66. Mosaiken in S. Maria Maggiore, S. Apollinare nuovo, S. Apollinare in Classe u. s. w.

Eine abweichende Darstellung bietet ein Bild in S. Callisto, der Schiffbruch des Paulus vor Malta (S. 168 Fig. 53). In der Höhe über dem vom Sturme bedrängten Schiffe wird der nackte Oberkörper eines Jünglings sichtbar inmitten eines kreisförmig gelegten Gewandstreifens. Den ausgestreckten Arm legt er auf das Haupt des Apostels Paulus. Der Text Act. 27, 23 giebt die sichere Deutung. Darnach sprach Paulus zu der Schiffsmannschaft, ihr Mut zuredend: *παρέστη γάρ μοι ταύτῃ τῇ νυκτὶ τοῦ θεοῦ . . ἄγγελος λέγων· μὴ φοβοῦ, Παῦλε.* Demnach haben wir hier einen Engel zu sehen, allerdings in ganz singulärer Auffassung (Sch., A. St. S. 62 f.).

Im Alten Testament werden aus den Engeln die Cherubim herausgehoben, und über ihre Abbildung in der Stiftshütte ist Ex. 25, 18 ff. (dazu 37, 7 ff.) eine Anweisung gegeben. An diese Vorschrift und an die mit neuen Elementen versetzten Vorstellungen des Propheten Ezechiel (c. 1) knüpfen die Miniaturen des Kosmas Indikopleustes an und stellen damit — doch wissen wir nicht, ob zuerst — einen bestimmten Typus fest, der sich freilich mit dem Inhalte der Quellen nur im allgemeinen deckt.[1]) Die Cherubim erscheinen demnach als jugendliche Gestalten, deren Körper, ausgenommen Gesicht, Hände und Füsse, mit dichten Fittichen bedeckt ist (G. 145; 148; 149). In eigentümlicher Weise ist in der Wiener Genesis der das Paradies bewachende Cherub vorgestellt. Der ganz in der anmutigen Weise der Engeldarstellungen dieser Handschrift ausgeführte Cherub ist als solcher gekennzeichnet durch vier zwischen ihm und der Paradiesespforte befindliche, ineinander gefügte sausende Räder, von denen Feuerflammen züngeln, eine Kombination von Gen. 3, 24 und Ezech. 1, 15 ff.

Unter den einzelnen Engeln nahm im Orient das höchste Interesse in der religiösen Verehrung wie in der Kunst der Erzengel Michael in Anspruch.[2]) Zahlreiche, ihm geweihte Kirchen besass die östliche Christenheit. Er galt ihr als Heilgott und siegreicher Schlachtengott; jene Bedeutung hatte ihm die Beerbung antiker Gottheiten, diese die heilige Schrift[3]) gesichert. Immer aber stand seine kriegerische Rolle im Vordergrunde. Daraufhin bildete ihn die Kunst als kriegerischen Helden. So lässt ihn der Illustrator der Josuarolle vor Josua (Jos. 5, 13 ff.) auftreten: gepanzert und bewehrt, eine imposante Kriegergestalt (Fig. 109). Dagegen ist in zwei ravennatischen Mo-

[1]) Denn der Text ordnet nur an v. 19: *ἔσονται οἱ Χερουβὶμ ἐκτείνοντες τὰς πτέρυγας ἐπάνωθεν, συσκιάζοντες ἐν ταῖς πτέρυξιν αὐτῶν ἐπὶ τοῦ ἱλαστηρίου καὶ τὰ πρόσωπα αὐτῶν εἰς ἄλληλα.* Die Verbindung der Cherubim mit den vier Lebewesen G. 145; 139, 2 stammt aus Ezechiel.

[2]) Friedr. Wiegand, Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst, Stuttgart 1886.

[3]) Dan. 10, 13 (*εἷς τῶν ἀρχόντων*), 21; 12, 1 (*ὁ ἄρχων ὁ μέγας*); Jud. v. 9; Apok. 12, 7 f. (der Kampf Michaels und seiner Engel mit dem grossen Drachen).

saiken[1]) und in dem Portalmosaik der Hagia Sophia (S. 219 Fig. 66) das Soldatische abgeschwächt. Erst die spätere Entwickelung lenkte wieder dahin zurück.

Gabriel ist durch die Verkündigungsscene in die Kunst eingeführt. Der Stab charakterisiert ihn, doch nicht überall und ihn nicht ausschliesslich, als himmlischen Boten.

Dämonen. Das christliche Altertum wurde von einem starken Dämonenglauben beherrscht. Die Kunst dagegen fand in ihren Quellen nur vereinzelt Anlass, eine Darstellungsform der Dämonen zu suchen. Im Codex des Rabbula entfliehen die Dämonen in Gestalt hässlicher nackter, beflügelter Knaben mit struppigem Haar aus den durch Christus geheilten Besessenen (Matth. 8, 28 ff. und die Parallelen) in die Lüfte (G. 134, 2). Eine ähnliche, aber unbeflügelte Gestalt entschwebt aus dem Haupte des Besessenen auf einem Mailänder Relief des sechsten Jahrhunderts (G. 456; R. E. II, 857). Schlange, Löwe, Drache und andere Tiere, die sich zu den Füssen Jesu winden (S. 339), bezeichnen bildlich die Dämonen in Anknüpfung an die heilige Schrift (Ps. 91, 13; Apok. 12, 9; 20, 2). Wie weit in der Schlange des Sündenfalls an den Teufel als solchen gedacht ist (vgl. Apok. 20, 2), lässt sich nicht feststellen. Jedenfalls besass die altchristliche Kunst keine Teufelsfigur.



Fig. 109. Erzengel Michael (Josuarolle).

Der Tod ist im Codex des Kosmas (G. 143, 2) in eigentümlicher Weise abgebildet: ein nackter Jüngling, über dessen Schenkel

[1]) S. Michele (G. 267) und S. Apollinare in Classe (G. 266) in Ravenna.

und Kniee ein leichtes Gewand geworfen ist, sitzt er in lauernder Haltung auf einem Sarkophage, den Blick auf den neben ihm stehenden Henoch (Abb. S. 194 Fig. 60) gerichtet. Es fehlt jeder abstossende, ja auch ernste Zug. Sonst hat die Kunst aus der Antike zu demselben Zwecke den Genius mit der gesenkten Fackel (G. 297; 299 u. sonst) oder das Dioskurenpaar (S. 253) entlehnt.

§ 32.

Apostel, Evangelisten, Heilige.

Apostel.[1]) Wie mit der Geschichte Jesu seine Jünger verknüpft sind, so auch mit den Jesusdarstellungen der Kunst. Das älteste Christusbild in S. Pretestato (S. 342 Fig. 106) ist mit zwei Aposteln verbunden, jugendlichen Gestalten, von dem Meister kaum unterschieden. Das ist der fast ausschliessliche Typus in vorkonstantinischer Zeit geblieben. Im dritten Jahrhundert können wir in S. Callisto Petrus und Paulus bestimmt benennen, jenen in der Censusscene (Matth. 17, 27),[2]) diesen im Verhör vor Sergius Paulus (Act. 13, 5 ff.)[3]) und im Schiffbruch vor Malta (Act. 27; oben S. 168 Fig. 53). Die eindrucksvollste Darstellung ist die mittlere, wo der Apostel, das Antlitz von innerer Begeisterung überstrahlt, vor dem Prokonsul seinen Bekennermut bethätigt.

Im vierten Jahrhundert stellt sich neben den unbärtigen Typus der bärtige, und dieser gewinnt die Oberhand. Zahlreich sehen wir so die Apostel auf den Sarkophagen, in langer Reihe links und rechts von dem Herrn stehend oder, doch seltener, sitzend (sitzend z. B. G. 329, 1; 342, 1—3). Die leichte Gruppierung in der Malerei (G. 12, 1; 18, 1; anders 82, 1) hat unter der Wirkung des gegebenen Raumes einer schematischen Anordnung Platz machen müssen; indes ist durch Haltung und Gestus nicht selten mit Erfolg eine Mannigfaltigkeit erzielt worden (G. 327, 2; 331, 3; S. 276 Fig. 86). Mehr und mehr heben sich seit dem vierten Jahrhundert die beiden Hauptapostel, Paulus und Petrus, aus der Zahl der übrigen heraus. Sie begleiten den Toten (G. 380 ff.) und stehen zur Seite Christi; so in der Apsis in SS. Cosma e Damiano (S. 238 Fig. 69). Auch in S. Pudenziana dürfen wir in den beiden Männern an der Spitze

[1]) Joh. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1887 (Seemanns Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge V). R. E. I, 64 ff. (Apostel); II, 600 ff. (Paulus, dürftig); II, 607 ff. (Petrus).

[2]) Sch., A. St., S. 24 Fig. 1; S. 38 Fig. 14. Zur Deutung S. 49. — G. 5, 2; 7, 2.

[3]) R. S. II, Taf. 21. Zur Interpretation unten S. 363.

Paulus und Petrus sehen (S. 230 Fig. 67). Eine besondere Auszeichnung erhält Petrus dadurch, dass der Herr in seine Hand eine Rolle legt, indem er ihn damit als Repräsentanten des Apostelkreises anerkennt (G. 321 ff.).[1] Seltener wird dieser Vorzug dem Paulus zu teil. Dagegen wechseln die Plätze, indem Petrus bald rechts, bald links neben Christus steht (links z. B. G. 331, 1; 332, 1; 331, 3).[2] Die Attribute Petri sind Kreuz und Schlüssel, jenes begründet in seinem Martyrium, dieser in der bekannten Verheissung (Matth. 16, 19), während für Paulus, den doctor mundi, die Rolle mehr und mehr ein festes Abzeichen wird (G. 336, 1, 4; 345, 1; 346, 2 u. s. w.). Eine Auszeichnung sollte es auch sein, wenn — festgestellt sind nur einige Fälle — der das Quellwunder vollziehende Moses inschriftlich als PETRVS bezeichnet wurde.[3])



Fig. 110. Petrus und Paulus (Vatikanische Sammlung).

Im fünften Jahrhundert bildet sich ein Typus Petri und Pauli schärfer heraus. Paulus erscheint als ein Mann mit schmalem Gesicht, feinen Zügen und langem Vollbart, Petrus dagegen hat ein kräftiges, breites Haupt mit kurzgeschorenem Bart. Aber gerade die Goldgläser sind mit ihrer grossen Mannigfaltigkeit der beste Beweis, dass in diesem Jahrhundert noch eine grosse Freiheit und Unsicherheit bestand.

Indem ich hinsichtlich alles Weiteren auf die sorgfältigen Darlegungen Fickers verweise, seien noch einige Bemerkungen hinzugefügt. Ein Bronzemedaillon mit den Köpfen Pauli und Petri in der christlichen Sammlung des Vatikans (Fig. 110) trägt bereits die volle Charakteristik der beiden Apostel, kann also nicht über das vierte Jahrhundert zurückgeschoben werden. Es ist frühestens im fünften Jahrhundert entstanden, wo unter den Goldgläsern ähnliche Auffassungen hervortreten, aber wahr-

[1]) Über den näheren Inhalt ist zurückzuverweisen auf S. 227 f.

[2]) Das Nähere bei Ficker a. a. O. S. 85 ff.

[3]) Gegen die übliche Ausdeutung dieser Singularität Sch., A. St., S. 169 ff. und Ficker a. a. O. S. 55 ff.

scheinlich noch später. Für die Datierung ist beachtenswert, dass andere Bronzeplatten, darunter eine aus S. Agnese aus dem vierten Jahrhundert, einen total anderen Typus der beiden Apostel uns bieten (vgl. Armellini in RQS 1888, Taf. 5, wo unsere Abbildung und zwei von anderen Bronzeplatten zusammengestellt sind). Eine Porträtüberlieferung hat weder in Beziehung auf Petrus noch auf Paulus bestanden. Hinsichtlich der Bronzestatue Petri in St. Peter ist bereits S. 287 der neuere Nachweis ihrer Entstehung im zwölften Jahrhundert angeführt.

Die Evangelisten.[1]) Der Gang der Entwickelung ist der gewesen, dass zuerst die Evangelisten, wie alle biblischen Personen, in voller menschlicher Gestalt gebildet wurden, dann kamen die Symbole hinzu zur Erläuterung, endlich wurden die Symbole selbständig. Diese drei Formen sind vom vierten bis zum siebenten Jahrhundert unterschiedslos verwertet worden.

Das Fragment eines aus Spoleto stammenden Sarkophagdeckels (B. Cr. 1871 Taf. 7; G. 395, 6) illustriert die erste Stufe. Ein Schiff ist von fünf (jetzt nur noch vier) Personen bemannt: Christus, welcher das Steuer führt, und vier bezw. drei bis auf einen schmalen Schurz unbekleidete Ruderer, welche inschriftlich bezeichnet sind als MARCVS, LVCAS, (Jo)ANNES. Der Name des Matthäus ist ausgebrochen. Auch glaubten wir, in S. Apollinare nuovo die Evangelisten, hier allerdings in einer Auffassung, welche ihre geschichtliche Bedeutung schärfer trifft, erkennen zu dürfen (S. 216). In Medaillons gefasst finden wir sie im Codex von Rossano (Gebhardt u. Harnack, Taf. 18), aber daneben auf dem Titelblatt zum Markusevangelium den Verfasser dieses Evangeliums unter einer Halle sitzend und schreibend, dabei inspiriert durch eine hohe Frauengestalt, die göttliche Weisheit (Taf. 16). In dieselbe Zeit führt ein jetzt im Museum des Tschinili-Kiosk in Konstantinopel befindliches Reliefmedaillon des Markus (Fig. 111), an welchem der Realismus der Auffassung charakteristisch ist, so dass es wie ein zeitgenössisches Porträt erscheint. Der breite Kopf, der kurze Hals, die derben Hände, welche das Evangelienbuch halten, geben sich wie unmittelbar dem Leben entnommen.[2])

Die Verbindung des Symbols mit der Person haben wir charakteristisch in S. Vitale (G. 263; Phot. Ricci, 20—23). Die Evangelisten sind sämtlich als bärtige Greise mit langem schlichten Haupthaare gefasst. Auf dem Schosse liegt ihnen der Codex; auch haben sie (Lukas ausgenommen) neben sich einen kleinen Schreibtisch mit Tintenfass und Feder. Sie sitzen in felsiger Landschaft, die unten

---

[1]) Kraus in R. E. I, 458 ff.

[2]) J. Strzygowski, Die altbyzant. Plastik a. a. O. S. 585 ff. Danach die Abbildung.

von einem See bespült ist. Der kreisförmige Doppelnimbus zeichnet sie alle aus. Über ihnen in der Höhe sind die Symbole angebracht: der Adler (Johannes), der Stier (Lukas), der Engel (Matthäus), der Löwe (Markus). Diese Symbole haben ihren Ursprung in einer Kombination von Apok. 4, 6ff. und Ezech. 1, 45ff.

Das älteste Beispiel ihrer Anwendung bietet das Apsismosaik in S. Pudenziana (S. 230 Fig. 67). Hier haben wir sie auch zuerst isoliert, wofür in der Folge gerade die Mosaiken sich anführen lassen. Sie haben Flügel (G. 211; 253; 270 u. s. w.), den Nimbus, die Evangelienschrift (G. 237; 239; 265 u. s. w.).



Fig. 111. Der Evangelist Markus (Konstantinopel).

Wir verdanken Theod. Zahn in seinen „Forschungen zur Gesch. des neutest. Kanons u. d. altkirchl. Litt.", 2. Bd., Erlangen 1883, S. 257 wertvolle Untersuchungen über die Tiersymbole der Evangelisten nach den litterarischen Quellen. Wir lernen daraus, wie lange die Fixierung geschwankt hat. Zahn stellt folgende Gruppen fest:

1. Matthäus = Mensch; Markus = Löwe; Lukas = Stier; Johannes = Adler (Theophilus, Victorinus Petabon., Epiphanius, Hieronymus u. a.).

2. Matthäus = Mensch; Markus = Adler; Lukas = Stier; Johannes = Löwe (Irenaeus, Ambrosius u. a.).

3. Matthäus = Löwe; Markus = Mensch; Lukas = Stier; Johannes = Adler (August., Primasius, Beda).

4. Matthäus = Mensch; Markus = Stier; Lukas = Löwe; Johannes = Adler (Pseudoathanasianische Synopse [Verwirrung des Textes?]).

„Die gemeinsame Wurzel der ganzen weitverzweigten Tradition wird sein, dass ein uns unbekannter Exeget oder Homilet des zweiten Jahrhunderts die vier Evangelien mit den vier cherubimartigen Gestalten verglichen hat, welche nach Ezech. 1, 10 den Thronwagen Gottes tragen, der nach Apok. 4, 7 zugleich der Thron Christi ist."

Für die schliesslich fixierte Reihenfolge, für welche das Mosaik in S. Pudenziana die älteste monumentale Bezeugung ist, war die Ezechielstelle massgebend, nicht die Apokalypse.

Die Propheten. Die alttestamentlichen Figuren, besonders die Propheten, sind selten individuell aufgefasst. Sie tragen antike Gewandung und eine Schriftrolle oder einen Codex. Es sei in dieser Beziehung auf die zahlreichen Erwähnungen an verschiedenen Orten im Verlauf der Darstellung einfach zurückgewiesen.

Maria.[1]) Die Kindheitsgeschichte Jesu, und was sich um dieselbe gruppiert, haben das Marienbild in die christliche Kunst eingeführt. Erst in der zweiten Periode hat die der Maria in steigendem Masse zuwachsende religiöse Verehrung ihre Darstellung in der Kunst unmittelbar gefördert, aber doch nicht in dem Grade, dass diese einer Glorifikation derselben sich dienstbar gemacht hätte. Eine gewisse Zurückhaltung ist überall zu beobachten. Die ältere Kunsttradition, welche Maria ausnahmslos mit Scenen der Geschichte Jesu verknüpfte, behauptete sich fast ungebrochen bis an den Ausgang des christlichen Altertums. Die überschwenglichen Ausdrücke der kirchlichen Schriftsteller, besonders des fünften Jahrhunderts, könnten dies auffallend erscheinen lassen, wenn sie nicht eben Rhetorik wären, welche die damalige Zeit als solche verstand und würdigte. So wenig sich leugnen lässt, dass die thatsächlich im fünften Jahrhundert hoch entwickelte Marienverehrung ihren Reflex auf die Mariendarstellungen geworfen habe, so ist doch der Abstand zwischen der alten und der jungen Periode der Kunst hierin kein grosser.

Ein Typus ist nicht festzustellen, sondern nur eine gewisse Einförmigkeit des Entwurfs war vorhanden, bestehend in matronenhafter Gewandung und in mütterlichem Ausdruck. Das jugendlich Jungfräuliche ist zuweilen daneben erstrebt und mit Glück in den Mosaiken von S. Maria Maggiore auch gefunden. Dieser griechische Künstler hat Maria wie eine Jungfrau aus kaiserlichem Hause eingeführt, deren Auftreten Vornehmheit und deren äussere Erscheinung den Luxus eines hohen Hauses verrät (G. 212—214; RQS 1887 Taf. 8. 9). Einfacher und natürlicher ist ein Gemälde in SS. Pietro e Marcellino entworfen. Der stärkere Zug drängte zur Ausprägung des Begriffs „Gottesgebärerin", *Θεοτόκος*, den man im fünften Jahrhundert siegreich feststellte. In der Theotokos verlor sich in der Kunstdarstellung

[1]) Zur Litt. s. oben S. 328. Ausserdem Sch., A. St. IV: Die Marienbilder der altchristlichen Kunst. — Das reichhaltigste Material hat Liell zusammengebracht; die wissenschaftliche Bearbeitung ist jedoch mangelhaft.

mehr und mehr die Parthenos. Folgende Einzelscenen kommen in Betracht:

1. Verkündigung. Das älteste, vielleicht noch dem zweiten Jahrhundert angehörende Beispiel in S. Priscilla, zu dessen Einfachheit ein reiches Ceremonienbild in S. Maria Maggiore den schärfsten Gegensatz bildet. Die übrigen Darstellungen neigen mehr nach dem ersten Typus, nur macht sich der Einfluss apokrypher Evangelien insofern geltend, als Maria die Engelbotschaft beim Wasserschöpfen oder beim Spinnen empfängt.[1])

2. Heimsuchung. Auf einem ravennatischen Sarkophagrelief des fünften (?) Jahrhunderts schreiten zwei, wie es scheint, weibliche Personen einander entgegen und reichen sich die Hand. Man glaubt darin die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth erkennen zu dürfen. Gewissheit fehlt. Sicher ist dieser Vorgang nur auf einer Monzaampulle.[2])

3. Geburt Christi und Epiphanie. Indem auf frühere Ausführungen (S. 328 ff.) zurückgewiesen wird, sei hinzugefügt, dass Maria in diesen Vorgängen das Kind entweder auf dem Schosse hat oder neben der Krippe bezw. Wiege sitzt, oft auffallend seitwärts, als solle sie bei dem Huldigungsakt der Magier als blosse Zeugin angesehen werden.

4. Mater dolorosa. Auf mehreren Kreuzigungsdarstellungen steht in Gemässheit der evangelischen Erzählung Maria neben Johannes unter dem Kreuze Christi. Ein tieferer Ausdruck ist nur einmal, im Codex des Rabbula, erreicht. Die Monzaampullen haben Johannes und Maria auf je eine Seite gestellt, die anderen Denkmäler zeigen sie nebeneinander, wie es der geschichtlichen Situation entspricht.[3])

5. Maria und die Apostel. Nach dem Bericht der Apostelgeschichte verblieb Maria nach der Kreuzigung im Kreise der Apostel und Jünger in Jerusalem. Demnach lassen die Bildwerke sie Zeugin der Himmelfahrt und des Pfingstwunders sein.[4])

---

[1]) Wilpert, Ein Cyklus christol. Gemälde, Taf. 6, 2; Liell, Taf. 2, 1; G. 212, 1; 437, 4; 454; 458, 2; 344, 3; 130 (Codex des Rabbula, bezeichnend) u. s. w. Nicht hierher dagegen gehört ein in S. Domitilla befindliches, schlecht erhaltenes Gemälde, welches eine auf einem Stuhl sitzende Gestalt zeigt, welche sich redend zu drei vor ihr stehenden Jünglingen wendet, die, wie auch die sitzende Figur, einen Nimbus tragen (Liell, S. 211 Fig. 8; B. Cr. 1879, Taf. 1 u. 2). Wir haben hier die drei Magier vor Herodes zu sehen.

[2]) G. 344, 2; Liell S. 220; Photogr. Ricci 340. Das Monument steht vor der Kirche S. Francesco. — G. 433, 8.

[3]) Die Belege oben S. 334 ff.

[4]) G. 433, 8, 10; 434, 2, 3; 435, 1 (Monzaampullen); 139, 2 (Codex des Rabbula) u. s. w.

Zwischen diesen wichtigeren Stücken liegen noch einige von geringerem Belang: die Keuschheitsprobe G. 417 (Cathedra des Maximianus) nach dem apokryphen Protev. c. 16 u. Hist. de nativ. c. 12 (vgl. R. Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apokryphen, S. 91 ff.). Flucht nach Ägypten (G. 417, 3; 437, 4), Maria und Jesus im Tempel (G. 454), Hochzeit zu Kana (G. 105 B, 5; Liell, S. 312, Fig. 62; B. Cr. 1865, S. 57 ff.; 73 ff., Gemälde eines Cömeteriums bei Alexandrien, vgl. oben S. 150). Wenn dagegen ein gallisches Sarkophagrelief (G. 398, 1; Liell, S. 216 Fig. 10; Le Blant, Sarc. de la G., Taf. 17) als Darstellung der Vermählung Marias mit Joseph aufgerufen (Liell a. a. O.) oder als Wiederaufnahme der Maria durch den bis dahin misstrauischen Joseph gedeutet wird, so haben wir hier vielmehr nach Anleitung zahlreicher Analogien (Sch., A. St. S. 104 ff.) eine christliche Eheschliessung zu sehen, die sich unter der Assistenz Christi vollzieht. Denn die jugendliche Figur im Hintergrunde mit dem Nimbus ist Christus, und es wäre doch eine wunderliche Caprice, wenn der Bildhauer dieses Paar durch Christus segnen oder wiederzusammenführen gewollt hätte. — Auszuscheiden ist endlich ein syrakusanischer Sarkophag (Litt. oben S. 26), der eine allerdings einzigartige und darum nicht mit Gewissheit zu erklärende Scene vorführt (Liell, S. 344 Fig. 67). Auf einer Cathedra sitzt eine Frau in vornehmer Haltung und redet zu vier anderen Frauen in ihrer Umgebung, die aufmerksam zuhören. Von links wird durch zwei Dienerinnen eine Jungfrau dem Kreise zugeführt. Das Nächstliegende ist, die Scene nach Analogie der Darstellungen des himmlischen Mahls und der Sarkophagreliefs mit dem lesenden Mann und der zuhörenden Frau (S. 251 Anm. 6) zu erklären, aber die Möglichkeit einer schärferen Erfassung des Inhaltes sehe ich zunächst noch nicht. Da der Sarkophag den Leichnam einer Adelfia enthielt, so vermutete Le Blant, dem sich in der Hauptsache auch Liell anschliesst (Liell a. a. O. S. 343 ff.), dass die links Eintretende jene Adelfia sei, welche in den Chor der Seligen, dem die heilige Jungfrau vorsteht, eingeführt werde. — Hier hat die Phantasie erst eine Situation ersonnen, um die Gruppe ehrenvoll unterzubringen.

6. Maria-Orans.[1]) Nur die Goldgläser bieten einige Beispiele, dass Maria in der Gebetsstellung gebildet ist, in welcher die altchristliche Kunst, vor allem die ältere cömeteriale Malerei, die Toten vorführt, sie damit als solche charakterisierend, welche in gläubigem Vertrauen ihre Seele Gott anheimgegeben haben. Will man nicht annehmen, dass im fünften Jahrhundert, wo Maria zuerst als Orans begegnet, eine völlige Wandelung oder wenigstens eine heterogene, abzweigende Weiterbildung des Inhaltes dieser Gebärde stattgefunden habe, nämlich in dem Sinne, dass dieses Gebet den Wert einer Fürbitte für andere gewonnen habe, was nicht wahrscheinlich, jedenfalls nicht zu beweisen ist, so muss auch diesen Bildwerken gegenüber die ursprüngliche Bedeutung festgehalten werden. Sie bezeichnen Maria als die gläubig Dahingeschiedene.

Da diese Deutung in schärfstem Widerspruch zu den herkömmlichen Beurteilungen der betenden Maria steht, so sei sie näher begründet.

---

[1]) J. Strzygowski, Maria-Orans in der byzantinischen Kunst (RQS 1893, S. 4 ff.).

Überaus zahlreich treffen wir in der Skulptur (z. B. Le Blant, Sarc. d'Arles, Taf. 3; 5; G. 377—383) männliche oder weibliche betende Gestalten, die von zwei Aposteln — Paulus und Petrus, wie wir in der Regel anzunehmen pflegen, begleitet sind. Es sind nach allgemeiner Annahme die Toten, welche sich der Mittlerschaft dieser Apostel bedienen; oder die Apostel mögen auch nur da sein, um das Jenseits persönlich zu bezeichnen, genug, die Deutung der Vordergrundsfigur steht fest. An derselben Stelle, in derselben Begleitschaft finden wir auf Goldgläsern eine Peregrina (G. 190, 6), eine Unbenannte (190, 3), die heilige Agnes (190, 1), zweimal Maria (178, 6, 7). Ferner bieten uns die Sarkophagreliefs genug Fälle, wo die Toten zwischen zwei Bäumen stehen (unten S. 373 f.), und wir wissen, dass damit das Paradies angedeutet ist. Dieselbe Anordnung ist auf den Goldgläsern gewählt für die heilige Agnes (191, 1, 3, 4) und wiederum zweimal für Maria (178, 10, 11). So liegt die Maria-Orans ganz in dem geschlossenen Rahmen einer traditionellen Ausdrucksweise, und wir haben zunächst kein Recht, diese Darstellungsform anders zu deuten, als wir sie sonst zu deuten gewohnt sind: Maria wird damit als Selige bezeichnet, die sich in gläubigem Gebet in die Hände Gottes gegeben hat. Wo man die Oranten als Fürbitte leistend interpretiert, wird man auch hier selbstverständlich die fürbittende Maria finden, aber, wie oben S. 175 ausgeführt, sind die fürbittenden Oranten nicht erwiesen. Doch wie man sich auch entscheidet, so bleibt es bemerkenswert, dass die Kunst da, wo sie Maria allein bildete, keine neue Form suchte, sondern an die alte Orantenform anknüpfte.

Ein gallisches Marmorgraffito, sei es des ausgehenden Altertums oder des anhebenden Mittelalters (Le Blant, Inscript. II, 277; Taf. 72 n. 433; G. 482, 18; R. E. II, 362), führt die jugendliche Maria als MINESTER DE TEMPVLO GEROSALE in betender Haltung vor; hier bezieht sich die Gebetshaltung auf den Tempeldienst, welchem Maria nach apokryphen Quellen (R. Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apokryphen, S. 35 ff.) geweiht wurde.

Heilige. An Heiligenbildern, das heisst, an Darstellungen solcher männlicher oder weiblicher Personen ausserhalb des biblischen Kreises, sind die altchristlichen Kunstdenkmäler ziemlich arm. Der biblische Stoff beherrscht sie. Nur an den Mosaiken und in noch höherem Grade an den Goldgläsern lässt sich die Einwirkung des zunehmenden Heiligenkultus verspüren.

An der Wölbung der Apsiden zeigte man gern neben dem thronenden Christus diejenigen, welche seines Namens würdig gewandelt waren, Apostel und Heilige, und zwar erhielten unter letzteren diejenigen den Vorzug, welche durch geschichtliche oder religiöse Beziehungen mit der Gemeinde verbunden waren. Bei den Märtyrerkirchen galt die Rücksicht auf den Märtyrer auch im bildnerischen Schmuck als selbstverständlich. So reihen sich in S. Lorenzo vor Rom zu Paulus und Petrus, welche Rom nach alter Überlieferung als seine Blutzeugen in Anspruch nahm, die heiligen Laurentius, als der Titularheilige, und Hippolytus. In S. Vitale tritt der heilige Vitalis zu dem thronenden Christus heran, in SS. Cosma e Damiano der

heilige Theodorus. Eine grössere Gruppe von Heiligen ist in der Kuppel von Hagios Georgios in Thessalonich gesammelt, alles aber überholen die würdevollen Heiligenprozessionen in S. Apollinare nuovo.[1])

Am fruchtbarsten ist verhältnismässig die Goldgläserproduktion in dieser Richtung gewesen, was sich aus dem Zwecke dieser Gegenstände erklärt. Doch hat hier das Heiligenbild seine Feierlichkeit fast ganz verloren und ist zur Salonspielerei geworden.

Die Heiligen werden als solche gekennzeichnet durch den Nimbus und die Krone. Der Nimbus wird ihnen erst im fünften Jahrhundert zu teil[2]), während die Krone, angeregt durch Apok. 2, 10; 1. Kor. 9, 25; 2. Tim. 4, 8 und des näheren eine Bezeichnung des Martyriums, in die vorkonstantinische Zeit zurückreicht.[3])

Martyrien. Im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna wird zum erstenmal die Darstellung eines Martyriums versucht und zwar in einer Weise, die den Todesmut des Laurentius in hellstem Lichte erscheinen lässt, aber dem hässlichen Eindrucke der Marterscene in feinem künstlerischen Verständnisse ausgewichen ist (S. 209).[4]) Auch das Martyrium des Nereus auf einer Marmorsäule in S. Domitilla aus dem fünften Jahrhundert (S. 284) lässt den Beschauer nur sehen, wie ein römischer Soldat mit erhobenem Schwert den Märtyrer vorwärts stösst. Eine volle Marterscene mit allen Einzelheiten haben erst die Ausgrabungen unter der Kirche SS. Giovanni e Paolo uns an die Hand gegeben.[5]) Zwei männliche und in der Mitte eine weibliche Gestalt knieen im Vordergrunde; ihre Augen sind mit einer Binde umschlossen und ihre Hände auf den Rücken gebunden. Still und gefasst erwarten sie die blutige Exekution, welche ein hinter ihnen stehender Mann, von welchem leider nur noch die unteren Partien vom Knie abwärts erhalten sind, zu vollziehen sich anschickt. Man erkennt darin das Martyrium der heiligen Crispus, Crispinianus und Benedicta. Das Gemälde mag dem fünften Jahr-

---

[1]) Die Einzelbeschreibungen s. oben S. 216 f.

[2]) Ohne Nimbus z. B.: in S. Maria Maggiore (5. Jahrh.) Maria; in SS. Cosma e Damiano (6. Jahrh.) Paulus, Petrus, Theodorus; in S. Pudenziana (Ende des 4. Jahrh.) alle Apostel. Die Goldgläser beleuchten am besten die noch im 5. Jahrh. herrschende Unsicherheit.

[3]) Die Heiligen halten entweder ihre Krone in der Hand (Mosaik in S. Pudenziana oben S. 230, Fig. 67; S. Apollinare nuovo S. 217, Fig. 65), oder sie empfangen sie (S. Vitale S. 219, Fig. 66). Ältere Beispiele u. a. G. 99, 2; 100, 1, 2 (S. Gennaro in Neapel).

[4]) Wie man hernach diese Empfindung verloren hat, sehen wir an einer Bleimedaille (u. a. R. E. II, 286 abgeb.), wo der Märtyrer nackt von dem Henker über einen Rost gehalten wird, zu welchem die Flammen emporschlagen. Ein Kaiser ist Zeuge des Aktes. Es ist möglich, dass dieses Stück noch dem christlichen Altertum angehört.

[5]) RQS 1888 Taf. 6 (farbig); Germano di S. Stanislao, La casa celimontana dei SS. mart. Giovanni e Paolo, S. 326, Fig. 44 (vgl. oben S. 241 f.).

hundert angehören. Beachtet will auch hier sein, wie nicht die Exekution selbst, sondern die Einleitung derselben gewählt ist. Dagegen ist der volle Realismus eines Martyriums zum Vorschein gekommen in der Zersägung des Propheten Jesaias auf einem Goldglase des fünften Jahrhunderts. Zwei Männer zersägen mit einer grossen Säge die Kniee des in betender Haltung stehenden nackten Propheten, wobei das Blut herniederströmt (G. 171, 3). Die Darstellung knüpft an die spätere jüdische Sage an, welche den Propheten Jesaias so durch den König Manasse umkommen lässt.[1])

Auf ein Martyrium wird auch gedeutet eine Lampe (B. Cr. 1879 Taf.; Le Blant Les persécuteurs et les martyrs, Paris 1893, S. 288), wo auf dem Diskus ein Löwe einen an einen Pfahl gebundenen Mann anzugreifen sich anschickt. Es ist jedenfalls eine Cirkusscene, aber nichts weist auf einen christlichen Verurteilten, während antike Lampen zahlreiche Analogieen gewähren. — Ebensowenig ist als Märtyrerverhör ein eindrucksvolles Bild in S. Callisto (R. S. II, Taf. 21; G. 16, 3) zu verstehen; es führt uns vielmehr das Verhör des Apostels Paulus vor dem Prokonsul Sergius Paulus vor (Act. 13, 6 ff.; vgl. Christl. Kunstbl. 1879, S. 180 ff., wo die Begründung).

§ 33.

Das menschliche Leben.

Die altchristlichen Bildwerke haben ihren Inhalt fast in ganzem Umfange aus der sakralen Litteratur. Aber die besondere Zweckbestimmung führte auch bestimmte Beziehungen auf das menschliche Leben hinein, welches aus der Gegenwart heraus auf mannigfaltige Weise mit der dargestellten heiligen Geschichte religiös sich verbunden empfand. So ist es zu einem Nebeneinander und Ineinander persönlicher Geschichte und heiliger Geschichte gekommen.

Kindheit. Nur wenige Denkmäler lassen begreiflicherweise in das erste Leben des Kindes blicken. Ein Sarkophag in Salona zeigt uns eine fast als volle Statue ausgearbeitete Matrone, die auf dem linken Arme ein völlig nacktes Kind hält.[2]) Auf einem ägyptischen Relief säugt eine Frau in erstaunlicher Ungeniertheit ihr Kind, während der Vater daneben steht (S. 262). Ernster ist eine Matrone in S. Priscilla aufgefasst, welche in weisser Gewandung auf einem Stuhle sitzt und ein nacktes Kind an ihre Brust hält.[3]) Eine römische Katakombe hat uns das charakteristische Bild einer vornehmen

[1]) Klostermann, Jesaia (in der Real-Encykl. f. prot. Theol. u. Kirche, 2. Aufl., VI, 1880, S. 588).

[2]) RQS 1891, Taf. 3; G. 299, 1.

[3]) Zuletzt und am besten publiziert von Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche, Freiburg 1892, Taf. 1. Doch wird die Gestalt auf Maria gedeutet.

Römerin und ihres Knaben erhalten, die der Tod vielleicht zugleich weggerissen hat (Fig. 112).[1]) Mutter und Kind als Verstorbene bekundet auch der S. 262 Fig. 78 mitgeteilte Grabstein einer Thekla aus Fajûm.[2]) Eine fröhlichere Scene haben wir auf einem Goldglase: eine junge Mutter sitzt auf einer Bank und spielt mit einem etwa vierjährigen Knaben.[3]) Glas und Bild sind wohl ein Geschenk an die Eltern zur Erinnerung an die Geburt des Kindes, denn die Inschrift wünscht: COCA VIVAS PARENTIBVS TVIS. Ein andermal sitzt ein erwachsenes Mädchen mit reichem Halsschmuck auf dem Schosse ihrer Mutter, während eine phantastisch gekleidete Dienerin mit einem Fächer ihr Luft zufächelt oder Fliegen vertreibt (G. 201, 1). Auch sonst ergeben gerade die Goldgläser reiches Material, was in ihrer Zweckbestimmung (S. 311) seine Erklärung findet. Eltern mit ihrer ganzen Kinderschar treten uns hier vor das Auge. Ein lerneifriger Knabe liest in einem aufgeschlagenen Buche, und die Eltern sind stolz Zeugen davon (G. 200, 2). Das langwallende, üppige Haar der Knaben und die mit feinster Kunst nach den Erfordernissen der Mode ausgeführte Frisur der Mädchen können wir hier beobachten (vgl. bes. G. 200, 3).[4])



Fig. 112. Christin mit ihrem Kinde (Cömeterium Ostrianum).

Auch Scherz und Spiel der Kinder fehlen nicht. Ein sitzender Knabe hält mit der Rechten auf dem Schosse einen Vogel, in der Linken eine grosse Weintraube und lässt den Vogel daran picken.[5])

Es sei auch auf die hübschen Kinderscenen in der Wiener Genesis gewiesen (G. 119, 2, 3), wozu noch eine Geburtsdarstellung (118, 2) mit ernstem Hintergrunde kommt.

T a u f e. Die alte Kirche vollzog die Taufe durch Untertauchung; die Besprengung trat als Ersatz nur ein in Krankheitsfällen. Die

[1]) Dazu die farbige Kopie bei Liell Taf. 6. Es wurde schon S. 175 Anm. 4 erwähnt, dass dieses Bild mit Unrecht traditionell als Marienbild gilt. Ausführlicher Sch., A. St., S. 185 ff.

[2]) Gayet Taf. 90; Ebers S. 36.

[3]) G. 200, 1; Sch., K., S. 191.

[4]) Vgl. sonst noch G. 198, 4, 5; 199, 1—6; 201, 2.

[5]) Epitaph in Aix G. 485, 13. Dieselbe Darstellung — nur ist das Kind ein Mädchen — im Museo Kircheriano. Sch., A. St., S. 276 n. 46. Das Motiv ist auch in der Antike häufig.

Taufe der Kinder ist nachweisbar um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, doch hindert nichts die Annahme eines höheren Alters dieser Praxis. Indes der Missionscharakter der damaligen Kirche und die auf leichtsinnigen wie auf ernsten Motiven beruhende Scheu vor frühzeitiger Übernahme des Taufgelübdes verschafften und erhielten der anderen Gepflogenheit lange das Übergewicht. Das Taufrecht besass allein der Bischof, doch übte es in seinem Auftrage regelrecht der Presbyter.[1]) Der ordnungsmässige Ort des Taufvollzugs war das Atrium der Basilika oder das Baptisterium (S. 51; 75 ff.).

Das älteste Taufbild (zweites Jahrhundert) ist in der Katakombe der Lucina gemalt.[2]) Der Vorgang vollzieht sich in offener Landschaft. Auf einer vorspringenden Landzunge steht ein mit kurzem Untergewand bekleideter Mann, dessen ausgestreckten Arm ein junger Mann ergreift, der, völlig nackt, im Begriff ist, aus einem tiefen Wasser, das ihm bis über die Hüften geht, hinauszusteigen. Links fliegt, langsam schwebend, eine Taube mit einem Ölzweig herbei.[3])

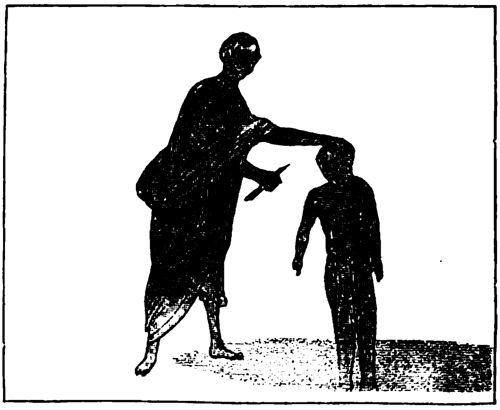


Fig. 113 Taufe (S. Callisto).

Auch zwei Taufdarstellungen in S. Callisto[4]) aus dem Anfange des dritten Jahrhunderts führen in das Freie. Die Täuflinge sind Knaben. In dem einen Falle (Fig. 113) legt ein mit der Toga bekleideter Mann seine rechte Hand auf das Haupt des Knaben,

---

1) Höfling, Das Sakrament der Taufe nebst den anderen damit zusammenhängenden Akten der Initiation, dogmatisch, hist., liturgisch, 2 Bde., Erlangen 1846, 1848. Kurz und übersichtlich H. E. F. Guericke, Lehrbuch der christlich-kirchlichen Archäologie, 2. Aufl., Berlin 1859, S. 259 ff. (mit Auszug der wichtigeren Quellen). Als weitere wertvolle Quelle ist die Apostellehre, *Διδαχὴ τῶν δώδεκα ἀποστόλων*, aus dem Ende des ersten Jahrhunderts hinzugetreten, welche c. 7 von dem Taufvollzuge handelt. Demnächst ist Tertullian, De baptismo eine wichtige Quelle der älteren Zeit.

2) R. S. I, Taf. 14; G. 1, 2; Roller Taf. 17.

3) Mit Unrecht wird diese Scene allgemein als Taufe Jesu gedeutet. Die Gesichtsbildung, die völlige Nacktheit und die Taube, die nicht den heiligen Geist symbolisiert, sondern die Bringerin des Todesfriedens ist, schliessen dies aus. Meine Einwände (K. S. 313) hat Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, S. 3 f., nicht widerlegt. Es handelt sich doch nicht um die nachkonstantinische Zeit, sondern um das zweite Jahrhundert.

4) Ausführlich darüber Sch., A. St. S. 26 f. (Fig. 3); S. 38 Fig. 14; S. 55 ff. — R. S. II, Taf. 15; 16; G. 5; 7.

der bis an die Kniee im Wasser steht, in dem anderen ist der Täufer nur mit einem Schurz bekleidet, und von dem Haupte des Knaben, an welchem eben die Untertauchung vollzogen ist, fällt noch das Wasser herab. So stehen die Gemälde in Einklang mit dem Ausweis der litterarischen Quellen. Die offene Landschaft beruht auf künstlerischer Licenz.[1]) Dass dieser feierliche Akt in den Cömeterien zur Darstellung gekommen ist, wird man wohl auf die Thatsache zurückführen dürfen, dass diese Personen bald oder unmittelbar nach der Taufe gestorben sind.

Auf diese Deutung führt ausserdem eine Inschriftentafel mit Graffito in Aquileja (Fig. 114), indem sie eine Verbindung der Taufe mit dem durch die beiden Bäume angedeuteten Jenseits zeigt. Unbekleidet, aber mit einem Collier geschmückt, steht ein junges Mädchen im Taufbassin, welches ein Vorhang umschliesst. Aus der Höhe schwebt vom Himmel eine Taube, das Symbol des in der Taufe mitgeteilten heiligen Geistes. Das Lamm am unteren Rande (Fragment) ist das Symbol der Toten, welche den Guten Hirten sucht (S. 172). Die würdige Gestalt links kann nur ein Heiliger sein, der am Paradieseseingange die Tote empfängt, eine Komposition, die schon öfters uns entgegengetreten ist. Das Denkmal gehört dem fünften Jahrhundert an. Dahin ist auch zu setzen ein römisches Glasfragment mit der eingeschliffenen Taufe einer Jungfrau.[2])



Fig. 114. Inschrift in Aquileja.

Abendmahl. An den Taufvollzug schloss sich nach kirchlicher Sitte die Abendmahlsfeier des Neugetauften. Dieses heilige Mahl der getauften Gemeinde ist nirgends Gegenstand der Bildwerke, obwohl in der sepulkralen Symbolik darauf Bezug genommen wird. Hier trat der Fisch als Vermittler des Inhaltes der Handlung ein. An der Wand

[1]) Zu dieser Freiheit ist hinzuweisen auf ein Wort Tertullians, De bapt. c. 4: nulla distinctio est, mari quis an stagno, flumine an fonte, lacu an alveo diluatur.

[2]) Oben S. 313 Anm. 5. Die von rechts herbeifliegende Taube trägt einen Zweig; wir haben also auch hier die Beziehung auf das Sterben.

[3]) Justin M., Ap. I, 65.

eines Cubiculums in S. Lucina (Teil von S. Callisto) sind zwei einander entgegengewandte Fische gemalt, denen für diese Frage mit Recht eine Bedeutung zuerkannt wird. Sie schwimmen auf dem Wasser, leben also und tragen auf dem Rücken einen weidengeflochtenen Korb, in welchem Brotstücke liegen (Fig. 115). Ein roter Fleck innerhalb des Korbes ist vielleicht als ein Gefäss mit rotem Wein zu deuten.[1]) So wäre hier der lebendige Fisch in unmittelbare Verbindung mit den Abendmahlselementen gebracht.

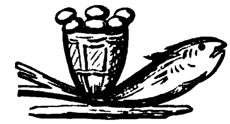


Fig. 115. Fisch und Brotkörbchen (S. Lucina, Rom).

Dagegen ganz ausserhalb jedes Zusammenhanges mit dem Abendmahl steht das Familienmahl (vgl. S. 173).

Wohl aber hat die Kunst einigemal die Feier des Abendmahls durch Christus dargestellt. In S. Apollinare nuovo ruhen an einem halbrunden Tische dicht aneinander elf Jünger, vorn, an Grösse sie



Fig. 116. Heiliges Abendmahl (Codex Rossanensis).

überragend, Christus, in ernster Rede und mit feierlichem Antlitz die Rechte erhebend. Auf dem Tische liegen Brotstücke und auf einer Schüssel zwei mächtige Fische.[2])

Wenn hier der Anschluss an den biblischen Text massgebend gewesen ist, so haben zwei Handschriften die Abendmahlseinsetzung in Anschluss an die kirchliche Abendmahlsfeier aufgefasst. Im Codex des Rabbula steht Jesus, in der Linken den Kelch haltend, vor seinen gleichfalls stehenden Jüngern und reicht dem ersten derselben, der sich ehrfurchtsvoll verneigt, ein Stück Brot. Die anderen zehn sind in lebhafter Erwartung der ihnen zugedachten Gaben (G. 132, 2).

Noch anziehender stellen sich die beiden Abendmahlsbilder des Codex von Rossano dar. Auf dem einen (Fig. 116) treten sechs

[1]) Farbige Abb. R. S. I, Taf. 8. H. Achelis, Das Symbol des Fisches, S. 94 ff., zeigt sich diesem Bilde gegenüber zu skeptisch und bevorzugt die Beziehung auf das Speisungswunder.

[2]) G. 250, 2; Phot. Ricci 115.

Jünger, hintereinander schreitend, zu Christus heran, welcher in der Hand Brotstücke hält, von denen einer der Jünger mit demütiger Verneigung empfängt, indem er in heiliger Scheu, dass etwas davon zu Boden falle, die Hände darunter breitet. Ein zweiter, der bereits empfangen hat, hebt dankend die Arme empor. Ein dritter naht mit verhüllten Händen, ein Zeichen der Ehrerbietung vor dem Mysterium. Das Parallelbild[1]) ist ziemlich übereinstimmend komponiert. Offenbar ist hier an die Gemeindesitte angeknüpft. Dagegen zeigt ein drittes Bild derselben Handschrift[2]) die Abendmahlsfeier so, dass die Jünger und Christus an einem sigmaförmigen Tisch gelagert sind.

Gleich der erste ausführliche Berichterstatter über die Feier des Abendmahls in der Gemeinde, Justin der Märtyrer, um 150, meldet, dass nach vollzogener Weihe Brot und Wein von den Diakonen den Anwesenden zugetragen wurden.[3]) Diese Situation spiegelt die syrische Handschrift wieder. Anderswo müssen, dahin führt der andere Zeuge, die Gemeindeglieder zu dem Spender herangetreten sein. Denn selbstverständlich hat in den zahlreichen Kirchengebieten hierin keine Einheitlichkeit bestanden.[4])

Eheschliessung.[5]) Die beiden Seiten der altchristlichen Eheschliessung, die bürgerliche und die religiöse, bestimmen den Inhalt und die Form der Bildwerke. Das Charakteristische ist in dieser Gruppe die Händereichung, oft begleitet von einem liebevollen Blick (Le Blant, Sarc. d'Arles, Taf. 23). Der Eros, welcher das junge Paar bekränzt (G. 197, 6), der Hymenäus mit erhobener Fackel (Sch., A. St., S. 106 n. 2), Eros und Psyche in Umarmung (Sch., A. St., S. 99 Fig. 20) oder gar Juno Pronuba[6]) als Beschützerin der Ehe, endlich der übliche Gratulationszuruf FELICITER gehören ganz der antiken Anschauung und Gepflogenheit an. Andererseits führen die Segnung des Paares durch den über ihm schwebenden Christus (G. 196,4; 198, 1—3), die Begleitschaft biblischer Personen (G. 197, 4), das Monogramm Christi und die Zurufe VIVATIS IN DEO (G. 195, 12,11; Sch., A. St., S. 109) auf christlichen Boden. Genauer schildert die Eheschliessungsakte ein silbernes Schmuckkästchen (Sch., A. St., S. 111 f.), allerdings mit starken Konzessionen nach der Antike hin, welche durch das Monogramm Christi und die Christus nennende Inschrift nicht aufgewogen werden (oben S. 278).

[1]) Gebhardt u. Harnack, Evang. cod. Ross. Taf. 10.

[2]) Ebend. Taf. 8.

[3]) Justin. M., Apol. I, 65.

[4]) Ausser Frage bleibt nach früher Bemerktem ein Gemälde in den Sakramentskapellen, welches ein Ehepaar neben einem dreifüssigen Tische zeigt und welches auf die Eucharistie gedeutet wird, indem die männliche Person den Priester, die weibliche die Kirche darstellen soll (vgl. S. 177).

[5]) Zusammengestellt Sch., A.St., S. 105 ff.

[6]) Sch., A. St., III: Ein Sarkophag mit Juno Pronuba.

Beruf. Es ist eine Fortführung antiker Gepflogenheit, wenn die christlichen Grabdenkmäler das Berufsleben des Toten vorführen. Die Inschriftentafeln bieten manches Material (S. 263 f.), demnächst die Goldgläser (S. 308). Eines dieser letzteren führt den Meister Dädalius inmitten seines mannigfaltigen Betriebs vor. Die Säge, der Bohrer, der Hobel und andere Instrumente sind in der Hand seiner Arbeiter in voller Thätigkeit. Neben einem in der Werkstatt steht Pallas Athene, als Lehrmeisterin der Kunst. Die fragmentarische Inschrift PIE · ZESES · DEDALI · . . SPES TVA . . . ist ein Glückwunsch an den Meister (Fig. 117).

Die Sarkophagreliefs schliessen sich mit weiterem Material an (S. 250 f.). Auf einem ägyptischen Grabrelief erblicken wir einen Jäger, der auf einem Pferde, den Speer in der Rechten, in stattlicher Haltung vorbeireitet, während in der Ferne ein Hirsch das edle Waidwerk anzeigt.[1]) Aber auch die cömeterialen Malereien verdienen nach dieser Seite hin Aufmerksamkeit.



Fig. 117. Der Meister Daedalius.

In dem Coemeterium Ostrianum lenkt auf einem Arkosolgemälde ein Fuhrmann einen von zwei Ochsen bespannten Wagen (G. 67, 1, doch fehlt hier der Fuhrmann). Eine Fassbinderei mit Gesellen und Fässern in S. Priscilla (G. 79, 2), eine Gemüsehändlerin in S. Callisto (R. S. III, Taf. 13), ein von einem nackten Schiffer gerudertes, mit Amphoren beladenes Schiff (G. 88, 2) seien als weitere Beispiele genannt, die in dem sakralen Cyklus sich oft seltsam ausnehmen. Eine Grabkammer in S. Sebastiano führt sogar einen nackten Speerwerfer des Cirkus vor. Eine mächtige Gestalt, um das Haupt den Kranz des Siegers gewunden, steht er da.[2])

[1]) Oben S. 262.

[2]) O. Marucchi, Di un ipogeo recentemente scoperto nel cimitero di S. Sebastiano, Roma 1879 (Auszug aus Gli Studi in Italia II, 1). Hier symbolisch erklärt. Der ganze Realismus der Figur schliesst das aus.

Einen öffentlichen Vorgang illustriert ein Gemälde in S. Domitilla (Fig. 118), einen Akt der Getreideverteilungen (largitiones frumentariae), welche, wie bekannt, in dem städtischen Leben Roms eine grosse, oft verhängnisvolle Rolle spielten.[1]) Vor einem niedrigen Tische steht ein Beamter der Annona, der in der Linken eine Rolle hält, die geschäftliche Notizen enthalten mag, welche er, wie die Inschrift SECVNDE SUME besagt, einem neben ihm stehenden Manne zu übergeben sich anschickt. Der Stab, welchen der Angeredete mit beiden Händen hält, ist das Streichholz (regula), mit welchem das gefüllte Hohlmass geglättet wurde. Dieses Hohlmass dürfen wir in dem Gefässe am Boden sehen. Ein dritter Beamter trägt eine Wage, ein vierter steht vor einem Tische mit einer grossen



Fig. 118. Getreideverteilung (S. Domitilla).

Schale. Den Hintergrund bildet ein Repositorium für die Säcke. Leider ist das Gemälde nicht vollständig erhalten, so dass es nur zum teil verständlich ist. Es bezeichnet das Grab eines Beamten der städtischen Getreidelargitionen.[2])

Demselben Kreise gehört an eine lebhafte Darstellung in S. Domitilla, die uns einen anziehenden Einblick in die Ausladung des auf Schiffen herbeigeführten Getreides unter der Aufsicht berittener Beamter gewährt.[3])

Ein reiches weltlich-geistliches Ceremonienbild besitzt S. Vitale unter seinen Apsismosaiken, hergestellt in Erinnerung an die Mithilfe

[1]) Vgl. dazu den Grabstein des mensor frumentarius Maximinus S. 263. Die metrische Grabschrift eines praefectus annonae bespricht de Rossi, RQS 1887, S. 41 ff.

[2]) Wilpert, Ein unbekanntes Gemälde aus der Katak. der hl. Domitilla (RQS 1887, S. 20 ff., Taf. 1), hat umständlich, aber ohne nennenswerte feste Ergebnisse darüber gehandelt.

[3]) RQS 1887, Taf. 3; G. 22. Dazu Wilpert a. a. O. S. 29 ff.

des Kaisers Justinian beim Bau der Kirche (S. 219). Der Kaiser ist in dem imaginären Akte aufgefasst, wo er eine kostbare goldene

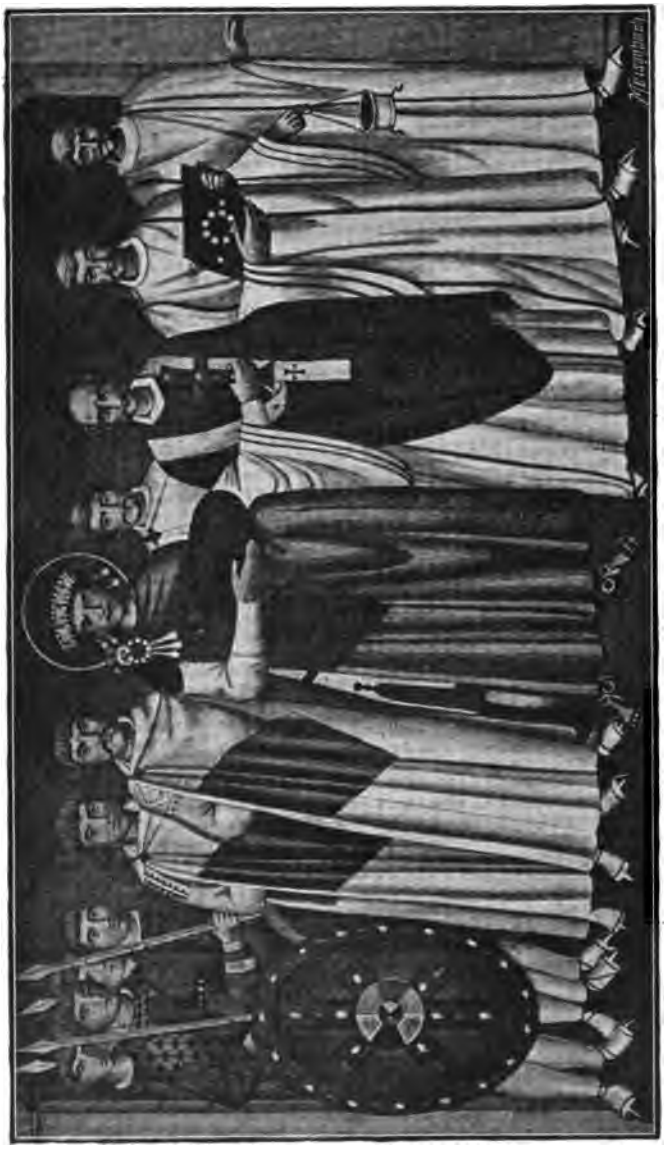


Fig. 119. Kaiser Justinian mit Weihgeschenk für S. Vitale (Mosaik in S. Vitale).

Schale als Weihgeschenk für das neue Gotteshaus darbringt (Fig. 119). Ein Perlendiadem schmückt das von einem Nimbus umrahmte Haupt (vgl. S. 198 Fig. 61). Eine lange Purpurchlamys, welche unten nur die eng anschliessenden Schuhe sehen lässt, überdeckt den Leibrock.

Zu seiner Rechten haben die Weltleute, zu seiner Linken geistliche Personen Aufstellung genommen. In dieser letzteren Gruppe steht voran der Erzbischof Maximianus in weisser Tunika, wie auch die beiden Kleriker seiner Begleitung; darüber legt sich die dunkele Pänula, auf welcher das Pallium sich ausbreitet. In der Hand trägt Maximianus ein Kruzifix, seine Kleriker einen Codex mit kostbarem Einband und ein Weihrauchgefäss.[1])

Die kaiserlichen Hofbeamten tragen weisse Chlamyden, unter denen sie respektvoll die Hände verbergen. Den Schild der Leibgardisten schmückt das Monogramm Christi.

Die Ergänzung bildet der Aufzug der Kaiserin Theodora (G. 264, 2; Phot. Ricci 27), die ein kostbares Abendmahlsgefäss herzuträgt und in ihrem Kostüm die volle kaiserliche Pracht entfaltet. Den Saum ihres Gewandes ziert eine gestickte Darstellung der drei Magier. Auch ihr Haupt umzieht der Nimbus und schmückt ein luxuriöses Perlendiadem. Zwei Hofbeamte und ein Gefolge von Frauen begleiten sie.

Über geistliche Tracht erfahren wir aus den Bildwerken nur, dass diese erst im sechsten Jahrhundert sich bestimmter ausbildete. Das wichtigste Denkmal dafür ist das eben beschriebene Mosaik in S. Vitale (Fig. 119). Die Taufhandlungen vom zweiten bis herab zum fünften Jahrhundert zeigen uns die Ministranten ganz in der bürgerlichen Kleidung. Ob die alttestamentlichen Priestergestalten im Codex des Kosmas (G. 145; 146) sich an zeitgenössische geistliche Tracht anlehnen, ist nicht festzustellen und an sich wenig wahrscheinlich. Das wenige zuverlässige Material, welches vorhanden ist, harrt noch der Zusammenfassung und Verwertung.

Die Einkleidung einer geweihten Jungfrau glaubt Wilpert (Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche, Freiburg 1892, S. 52 ff.; dazu Taf. 1) in einem Gemälde in S. Priscilla zu erkennen, wo auf einer Cathedra ein bärtiger Mann sitzt, während ein junges Mädchen, das eine Rolle in der Hand hat, und ein junger Mann vor ihm stehen. Danach soll der sitzende Mann ein römischer Bischof sein, die weibliche Gestalt, die einen Schleier (?) hält, die zu weihende Jungfrau, der Jüngling der Diakon „mit der für die Jungfrau bestimmten Tunika". So sei alles vorhanden für die consecratio virginum. Hier geht alles ins Phantastische. Wir haben nach Analogien in der Darstellung eine Familienscene zu sehen. Auch sonst ist es Wilpert nicht gelungen, eine einzige Darstellung einer geweihten Jungfrau aufzuweisen.

Tod und Begräbnis. Wir sind hier ausschliesslich auf die bildlichen Darstellungen aus der heiligen Geschichte angewiesen, auf die wir uns aber darum stellen können, weil an die zeitgenössische Sitte dabei angeknüpft ist. Die Wiener Genesis giebt uns anschauliche Schilderungen dieser Art.

[1]) Mir scheinen hier Restaurierungen stattgefunden zu haben. Die Form des Palliums und die Tonsur der Kleriker sind verdächtig.

Von klagenden Frauen umgeben, sehen wir die tote Debora, die Amme Rebekkas, auf dem Bette liegen (G. 118, 2); für den toten Isaak schaufeln zwei Männer ein senkrecht in den Boden geschnittenes Grab (G. 118, 3); in der Begleitung von Klageweibern wird Rahel, in Tücher fest gewickelt, zu Grabe getragen (G. 118, 2); endlich schliessen den ganzen Cyklus ab die Beweinung und Bestattung Jakobs (Fig. 120). Soeben ist der Patriarch verschieden, Joseph, von Schmerz überwältigt, wirft sich über den toten Vater (Gen. 50, 1), ringsum stehen weinend die Familiengenossen. Im Hintergrunde sieht man die Vollziehung der Bestattung in einem Felsengrabe, welches die Form der durch den Text geforderten Höhle mit der Gestalt der antiken Grabkammer verbindet. Die Leiche ist mit Tüchern umwunden; Klageweiber begleiten sie. Seitwärts von ihnen steht weinend Joseph. Es mischen sich in diesem lehrreichen Bilde die Züge der alttestamentlichen Erzählung mit der Sitte der Zeit.

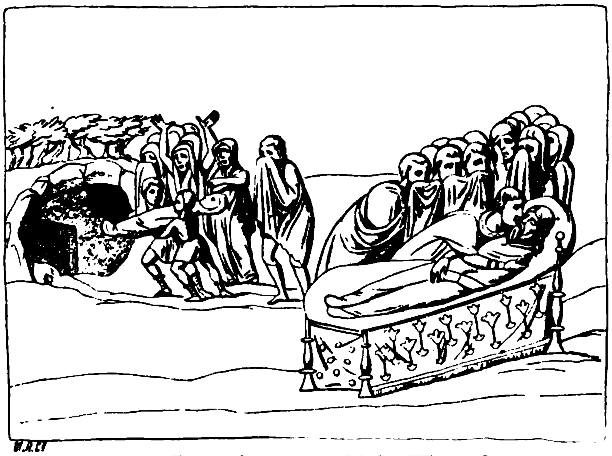


Fig. 120. Tod und Begräbnis Jakobs (Wiener Genesis).

Die Auferweckung des Jünglings zu Nain und der Tochter des Jairus, auch des Lazarus, geben gleichfalls manches zeitgeschichtliche Material an die Hand.

Das Jenseits. Die reichsten Mittel, das Paradies zu malen, wenden die Mosaiken auf, und zwar ist hierbei ihre Vorliebe dem thronenden, von Engeln und Seligen umgebenen und verherrlichten Christus zugewandt.[1]) Wie diese Komposition als Ganzes und in ihren Einzelheiten an die Apokalypse anschliesst, so auch das mit Blumen, Palmen und anderen Bäumen und von Strömen lieblich gestaltete Landschaftsbild (Apok. 22, 1 ff.; 21, 6), doch mit Zuziehung von Psalmsprüchen (Ps. 1; 23 u. sonst) und der Paradiesesschilderung

[1]) S. oben im Abschnitt über das Mosaik die einzelnen Darlegungen.

in der Genesis; gerade dorther sind die vier Ströme gekommen, die aus dem Felsen brechen (vgl. S. 231). Das vollständigste Bild dieser Art giebt uns die Apsiswölbung in S. Apollinare in Classe (G. 265; Phot. Ricci 275). Ein grosser Garten mit Bäumen, Sträuchern und Blumen breitet sich dort aus. Sonst begnügte man sich mit einfacheren Andeutungen. Palmen, seltener andere Bäume, erheben sich, ein Thor ist aufgebaut, brennende Leuchter sind aufgestellt, um die Gedanken, die verständnisvoll entgegenkamen, sicher zu führen.[1]) Gern und oft sind Blumen, Blumenzweige und Kränze in demselben Sinne verwendet, vorwiegend in den cömeterialen Malereien, obwohl auch in vielen Fällen der Zweck ein rein dekorativer ist. Das Cubicolo dei cinque santi (R. S. Taf. I—III; G. 15; daraus Fig. 56 S. 174) bietet ein besonders schönes Beispiel der Paradiesesdarstellung in den Katakomben. In schöner Landschaft mit Bäumen und Sträuchern, auf denen sich Vögel wiegen, und mit Blumen stehen fünf Oranten.

§ 34.

Personifikationen.[2])

Die christliche Kunst teilt mit der antiken nicht nur die Verwertung der Personifikation, sondern hat auch die vorhandenen Formen wiederholt.

Der Himmel. Der Sarkophag des Junius Bassus in den vatikanischen Grotten bietet das bisher einzige Beispiel. Ein mit halbem Leibe aus dem Boden hervorragender Mann hält einen Peplos über seinem Haupte im Bogen gespannt, auf welchen der thronende Christus seine Füsse setzt (G. 322, 2). Thronende Gottheiten der antiken Kunst sind das Vorbild gewesen.[3])

Sonne und Mond. Auf einem römischen Gemälde fährt der Sonnengott auf seinem Wagen mit beflügelten Rossen am Fir-

[1]) Palmen: SS. Cosma e Damiano, S. 238 Fig. 69; S. Apollinare nuovo, S. 217 Fig. 65. — Sarkophage G. 334 ff. häufig. Zu Grunde mag liegen, abgesehen davon, dass der Palmbaum im Orient der kostbarste Baum ist, Ps. 91, 13: *δίκαιος ὡς φοῖνιξ ἀνθήσει, ὡς ἡ κέδρος, ἡ ἐν τῷ Λιβάνῳ, πληθυνθήσεται* u. s. w. Dazu Apok. 7, 9, wo Palmzweige im Paradiese genannt werden. — Thorpilaster und Leuchter sind selten (G. 100 zweimal; 101, 2). Erstere haben nur architektonische Bedeutung, diese sind nach Apok. 1, 12 f. zu verstehen.

[2]) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16. Jahrhundert, I, Mythologie, 2 Bde., Weimar 1847. 51. — Die Ausführungen Garruccis im ersten Bande seiner Storia sind mässig. Zum Vergleich mit der Antike ist besonders dankenswert Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (noch nicht abgeschlossen); auch K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst, Breslau 1848, giebt eine Anzahl Nachweise an den betreffenden Orten.

[3]) Piper, II, 51 f.

mament empor. Ein Nimbus bezeichnet ihn als Lichtgottheit (G. 56, 5). In der Wiener Genesis zeigt er sich bei Josephs Traum als eine gekrönte männliche Büste, von welcher Strahlen ausgehen, während Luna als eine weibliche Büste, auf dem Scheitel den Halbmond, erscheint (G. 119, 1). So ist Sol auch gebildet auf einer Lampe des Berliner Museums, während Luna ein Gewandstück im Bogen über dem Haupte hält (G. 474, 2); ebenso auf Monzafläschchen (434, 2, 5, 6) und an Sarkophagkanten (296, 4 christlich?). Sonst ist für die Sonne ein einfaches Antlitz, für den Mond die Sichel gewählt.[1]) Der syrische Codex des Rabbula giebt uns das älteste Beispiel einer Einreihung von Sonne und Mond in die Kreuzigungsscene.

Die Erde. Wie auf dem Sarkophage des Junius Bassus Coelus den Schemel Christi bildet, so auf einem anderen römischen Exemplar im Lateranmuseum Tellus: eine nackte weibliche Halbfigur mit langem Haar, die den Peplos über sich schwingt (323, 4; oben S. 338).[2])

Das Meer. Der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer zeigt als festes Stück auch den Meergott, eine im Wasser hingelagerte bärtige Gestalt mit Ruder (308; 309; 331, 3 ist antik). Als ein mächtiges Haupt mit zottigem Bart- und Kopfhaar zeigt sich der Oceanus in einem Cubiculum in S. Callisto (R. S. Taf. 27; 28; G. 14).[3]) Nymphen in Begleitung des Meergottes treffen wir auf einem Sarkophage in Spalato (G. 309, 4).

Die Flüsse.[4]) Die Personifikation ist von derjenigen des Meeres nicht sehr verschieden. In S. Giovanni in fonte (G. 227; Phot. Ricci 144) steht der bärtige Jordan, das Haupt mit einem Kranz umwunden, in der Hand ein Schilfrohr haltend, in der Ferne als Zeuge der Taufe Christi. Sein nackter Körper ragt halb aus dem Wasser hervor; unter seinem linken Arme ruht eine Vase, aus welcher Wasser fliesst. Dagegen im arianischen Baptisterium (G. 241; Phot. Ricci 285) sitzt er, eine mächtige Figur, am Flussufer. Andererseits ist er, hingestreckt am Boden in bequemer Lage, mit der Himmelfahrt des Elias verbunden (G. 327, 3; 324, 2; 147, 1 Handschrift des Kosmas). Etwas jugendlicher erscheint er auf der Josuarolle in der Überführung der Bundeslade über den Jordan (G. 158, 1) und

---

[1]) G. 139, 1 (Codex des Rabbula); 27 (römisches Katakombengemälde).

[2]) Über dieselbe Darstellung auf Diptychen christlicher Kaiser Piper II, 61 f. Den Sarkophagdeckel G. 331, 3 halte ich für antik. Über die antiken Personifikationen Art. Gaia in Roscher, Lex. d. Myth., Sp. 1574 ff.

[3]) Vgl. dazu die Bronzeschale G. 461.

[4]) Über die antiken Darstellungen Roscher, Lex. d. Myth., Sp. 1488 ff.

ebenso nochmals bei der Steinigung Achans in leichter Haltung (G. 163, 1).

Quellen. Zwei Beispiele in der Wiener Genesis in der Scene des Zusammentreffens Rebekkas mit dem Knechte Abrahams. Die Quellnymphe, eine halbnackte Figur, sitzt an der Stelle, wo die Quelle entspringt, und stützt sich leicht auf eine Urne (S. 189 Fig. 58).

Berge.[1]) Die Personifikation der Berge ist sowohl in der antiken wie in der christlichen Kunst aussergewöhnlich. In der Josuarolle sehen wir auf der Höhe leicht hingelagerte halbnackte Jünglingsgestalten, als Personifikationen inschriftlich bezeichnet (G. 159, 1; 164, 2).

Städte.[2]) In dieser Hinsicht sind wir auf die vatikanische Josuarolle gewiesen. Es ist Ausnahme, wenn Gilgal durch ein am Boden lagerndes Weib mit Füllhorn personifiziert wird (G. 158, 2); die Regel ist die sitzende Frauengestalt mit Mauerkrone und Füllhorn. Auch der Nimbus ist gelegentlich hinzugegeben (G. 161, 2; 163, 2). Über die am Boden sitzende klagende Jericho s. oben S. 192 Fig. 59, wo auch Aï auf einem Berge thront.

Jahreszeiten.[3]) Als Personifikationen der Jahreszeiten dienten im Altertum Horen oder Genien, welche durch die von ihnen dargebotenen Gaben oder vollzogenen Verrichtungen des näheren charakterisiert wurden. Die Horen sind in der christlichen Kunst vermieden, Putti finden sich um so häufiger. Das älteste Beispiel bietet uns die Crypta quadrata in S. Pretestato, wo die Verrichtungen der Jahreszeiten vom Rosenpflücken bis zur Kelterung dem anmutigen Spiele männlicher und weiblicher Putti überlassen sind (G. 37). In klarer Vereinfachung, nämlich so, dass jede Jahreszeit durch eine Figur vorgestellt wird, und in anmutiger Verbindung mit dem Guten Hirten sehen wir den Gegenstand auf einem Gemälde in S. Domitilla (? G. 21, 1): der Frühling ein nackter Jüngling, welcher Rosen pflückt, der Sommer ein Korn schneidender, der Herbst ein Füllhorn und Weinrebe tragender Jüngling, der Winter ein bärtiger Mann neben einem lodernden Feuer (vgl. G. 88 das schöne Deckengemälde). Auf einem römischen Sarkophage (die Frontseite S. 250 Fig. 72) sind Jagd und Hirtenleben noch hinzugefügt, wie auch sonst (G. 302, 1). Ein anderes

[1]) K. O. Müller, Handb. d. Archäol. S. 661.

[2]) K. O. Müller, S. 661 ff.

[3]) J. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen v. J. 354, Berlin 1888, bringt wertvolles Material bei. R. E. II, 1 ff. Ficker, Lateran a. versch. Orten (s. Index „Jahreszeiten"). Über die antiken Darstellungen vgl. Piper I, 2 S. 313 ff.

Relief beschreibt ausführlich allein die Äpfelernte (G. 307, 2). In vielen Fällen, z. B. in der reizvollen Ausschmückung eines Arkosoliums in S. Callisto (G. 32, 1), hat die Absicht, die Jahreszeiten abzubilden, offenbar gar nicht bestanden, sondern es ist nur zum Zwecke der Dekoration in freier Weise daran angeknüpft. Hinsichtlich der Mosaiken ist S. Costanza in Rom für diese freie Verwertung lehrreich (G. 204—206).

Personifikationen christlichen Ursprunges sind nur in ganz geringer Zahl vorhanden.

Eine Personifikation des Gebets durch die Orans ist nur als möglich zuzugeben (S. 175 f.); ganz ausgeschlossen dagegen ist die Deutung der Orans auf die Kirche, wobei die S. 177 erwähnte Scene in S. Callisto die Basis abgeben muss (Sch., A. St., S. 86 ff.). Wohl aber sind in S. Sabina die heidenchristliche und die judenchristliche Kirche durch zwei Frauengestalten personifiziert (S. 233). In der hohen Frauengestalt, welche, von zwei Knaben begleitet, schmerzvoll auf das verlorene Paradies zurückblickt, haben wir nicht eine Personifikation der Reue zu erkennen (Piper I, 2, S. 688 f.; Kraus, R. E. II, 607; anders S. 984), noch die himmlische Weisheit (Garrucci zu Taf. 112, 2), sondern Eva. Dagegen scheint die Weisheit in der That personifiziert zu sein auf dem Titelblatte des Markusevangeliums im Codex Rossanensis (Taf. 19 der Ausgabe von Gebhardt und Harnack; s. oben S. 193), wo eine, in ein lang herabwallendes Kleid gehüllte, hohe weibliche Gestalt zu dem schreibenden Evangelisten tritt, mit der Hand auf die Schrift weisend. Sie ist die himmlische Weisheit, genauer die personifizierte Inspiration (so auch Kraus, R. E. II, 985), nicht etwa die Kirche, wie die Herausgeber annehmen. Das anziehendste Stück ist die Personifikation des Todes (S. 194), eine eigenartige Schöpfung der christlichen Phantasie. Daneben aber ist der Genius mit gesenkter Fackel der Antike entliehen (S. 253).

Sachregister.

Corrigenda.

S. 19 Z. 13 v. o. l. Menasampullen.
S. 57 Anm. 1 l. Menas.
S. 159 Anm. 4 l. Marucchi.
S. 176 Anm. 3 ebenso.
S. 169 Anm. 2 l. Wilmowsky.
S. 178 Z. 3 v. o. „Fisch" zu streichen.

Faksimile's einer Ablassbulle, eines Ablasszettels und Ablassgebets; mehrere interessante alte Flugblätter und Holzschnitte; eine Reihe vorzüglicher Bilder von Kirchengebäuden und Kunstgegenständen; prachtvolle Farbendrucke von Mosaiken, Initialen u. s. w. —



Marmorstatue des Guten Hirten a. d. 4. Jahrh. im christl. Museum des Lateran.

Welche Zwecke Baum selbst mit seiner Kirchengeschichte verfolgte, ergibt sich aus seinen Worten: „Unsere Zeit bringt für die Glieder der Kirche, zumal für die heranwachsenden, nicht bloss Anfechtungen, welche ihre Stellung zur Kirche bedrohen, sondern auch Anforderungen, denen sie gewachsen sein müssen. Sie verlangt nicht allein die allgemeine Erweisung des Glaubens in christlichem Leben, sondern auch die Beteiligung an den kirchlichen Angelegenheiten, die Mitthätigkeit an der Lösung der grossen Aufgaben, welche der Kirche in diesen Tagen gestellt sind. Um eine bewusste und sichere Stellung der Gemeindeglieder zur Kirche und deren Bekenntnis, um eine eifrige und gewisse Erfüllung des christlichen Berufs in der kirchlichen Gemeinschaft zu erzielen, ist die Einführung in die Geschichte der christlichen Kirche unerlässlich. Es fördert die Entwickelung, wenn das einzelne Glied geistig nacherlebt, was die Kirche im ganzen und von Anfang an erlebt und gethan, erlitten und erkämpft, erstrebt und erreicht hat. Die werdende Gemeinde bildet sich an der Geschichte der gewordenen Gemeinde". In der That ist für diesen Zweck das vorliegende Werk ein ausserordentlich willkommenes und brauchbares Mittel. Im Sinne herzlicher Zustimmung und dringender Empfehlung schliesse ich mich dem Wunsche des Bearbeiters an: „möchte dies Buch ein ‚Sonntagsbuch' werden für die kleine Hausgemeine des evangelischen Hauses, **eine Weihegabe für die konfirmierte evangelische Jugend,** und wenn auch nicht ein Schulbuch in gewöhnlichem Sinn, **doch eine Art Christenlehre höherer Stufe,** und ein **Hilfsbuch für die Lehrer in Kirche und Schule,** durch welches die Gemeinde in ihrer Aufgabe, sich selbst zu erbauen, gefördert werde!"

Magdeburg. W. Bornemann."

DATE DUE

~~MAR 25 '71~~			
MAR 25 '71			
MAR 02 '82			